

世界剧场史·第五章

周靖波 译

译者赐稿

—

5. 1642 年前的英国戏剧

由于战争和内部各派力量的倾轧，英国直到十五世纪末叶才受到文艺复兴的影响。从 1066 年的诺曼征服以来，英格兰的历代国王也控制了法兰西的大片疆土，并且与法兰西王室保持着通婚关系。1337 年，英格兰声称对法兰西拥有统治权，由此而引发了两国间的持久冲突（“百年战争”），这场冲突一直持续到 1453 年。一会儿，英国好像赢得了战争，特别是在 1420 年之后，当亨利五世（1413-1422 年在位）被定为法国王室的摄政王和继承人的时候；但在 1429 年他死后并且当圣女贞德在奥尔良取得胜利时，英国人又迅速失去了对法国的控制权。到 1453 年，英国所占领的法国土地就只剩下加来一地了。约与此同时，一场争夺英格兰王位的斗争（玫瑰战争）在约克和兰彻斯特这两个对立的家族之间展开。这场冲突一直延续到 1485 年，当理查三世被里士满伯爵击溃后，后者统一了持不同意见的各部分力量，建立了都铎王朝，自己成为亨利七世（1485-1509 年在位）。此后，都铎王朝对英格兰的统治一直持续到伊丽莎白一世 1603 年去世为止。在支配着 16 世纪欧洲命运的宗教冲突中，都铎王朝发挥着重要的作用，但都铎王室也为英格兰建立了一个强大的中央集权。虽然内外冲突一仍其旧，但此时的英国已经成为国际事务中的一支主要力量。

早期都铎戏剧

在亨利七世统治时期，虽然中世纪戏剧仍占据着演出的主导地位，但英国也开始感受到了文艺复兴的时代精神。伊拉兹马斯（Erasmus）和其他的大陆人文学者来到英国；科利特（Colet）和其他的英国人文学者赴意大利学习。这些人都在牛津和剑桥从事教学，给英国学者和作家带来了对于古典文学的兴趣。1497 年，在宫中上演的米德沃尔（Medwall）的《福尔根与卢克里斯》使

人首次从戏剧中看到了人文主义的影响，后来，这种影响日益扩大，逐渐渗透到米德沃尔、斯凯尔顿、拉斯特尔和贝尔（在第四章中已经讨论过）等人的道德剧当中。这些作品中的说教性质为亨利八世时代（1509–1547）的宣传与天主教教会决裂的戏剧提供了榜样。

牛津的毕业生在向学校教育普及新的学习方法方面发挥了领袖群伦的作用。威廉·黎里（William Lily, 1468–1522）在罗马期间与 Pomponius Laetus 一道研究过拉丁语喜剧的舞台演出，后来他成为圣·保罗语言学校的首任校长。约翰·海伍德（John Heywood, 1497–1578）是宫廷乐师，也是英格兰首部非说教性质的插剧的作者。尼古拉斯·尤德尔（Nicholas Udall, 1505–1566）成为伊顿公学的校长（后来又担任威斯敏斯特公学的校长），他创作了《拉尔夫·罗伊斯特·多伊斯特》一剧，这是早期都铎喜剧中最有名的一部。他大量借鉴普劳图斯的《吹牛士兵》中的情节，Udall 的剧中表现的愚蠢的故作姿态表现了一个爱吹牛的胆小鬼的可笑行径以及企图引诱一名寡妇时的令人发窘的行为。理查德·爱德华（Richard Edwards, 1524–1566）与黄金小教堂（the Chapel Royal）的孩子们一道工作，创作了《达蒙与皮西厄斯》（1564），这是第一部有复杂情节的英国戏剧。

1520 年代，人文主义戏剧在剑桥也很时兴。1564 年，剑桥大学女王学院命令进行年度的戏剧演出，并在它的主礼堂建造了一座可拆装的剧场式建筑（至少到 1640 年，它还可以使用，这个建筑可能还对伦敦的剧场设计产生过影响），学生为大学里的师生和应邀而来的嘉宾表演戏剧，大都用拉丁文演出，但也有英语剧目，最出名的英文戏剧是《盖墨·格顿的针》，作者是“S 先生”，该剧 1552 年到 1563 年之间多次上演于 Christ 学院。该剧的主题和人物与典型的中世纪讽刺剧相同，而在技巧上则借鉴了罗马喜剧。它在两家邻居之间就丢失的一根针引发出一系列喜剧性误会（这类误会大多数都是由 Diccon（这个词在英、法、意、拉丁词典中都没有找到）、“疯人院似的混乱场景”或傻子引起）。

人文主义在公学和大学里的影响也被带到了伦敦的四所律师学院：格雷学院（Gray's Inn）、林肯学院（Lincoln's Inn）、神殿学院（the Inner Temple）和中央神殿（the Middle Temple）。它们是律师培养机构兼宿舍，学院招收青年人——主要是牛津大学和剑桥大学新近毕业的学生，使其进一步接受法律专业教育。这些富有的或贵族出身的学生还学习音乐、舞蹈，培养社交风度；这些内容有的可以通过演戏的方式学到。大部分表演都在圣诞节的“狂欢活动”中进行，这种活动可以持续四周的时间。同时，律师学院里也为别的庆祝场合专门准备了精致的娱乐节目。这里的观众或是贵族出身，或受过良好的教育，都对国内外戏剧中时尚的内容感兴趣。

1561年，在神殿学院上演了一出悲剧：《高布达克，或菲瑞克斯与波瑞克斯》，这出戏通常被认为是英国的第一部悲剧，作者是托马斯·萨克维尔和托马斯·诺顿。翌年，该剧在怀特霍尔宫上演，伊丽莎白女王也出席观看。该剧取材于英格兰历史传说，情节进展方式则与托名塞内加的作品相同。全剧分为五幕，讲的是菲瑞克斯与波瑞克斯的父亲决定将他的王国分给他的两个儿子，结果引起了猜忌。所有的主要人物最终都被杀死。他们的命运显系影射英格兰王位继承顺序一直不稳所潜伏的危险。这部戏剧今天看来结构比较松散，但在当时给人的印象却非常深刻，以至于到1590年就印行了五次。它开启了一种模仿塞内加的作品创制悲剧的时尚，用素体诗取代传统的韵体诗，对后来的戏剧创作有着深远的影响。格雷学院在1566年演出了乔治·盖斯科因（George Gascoigne, 1542-1578）的《猜想》，这部作品系根据阿里斯托（Aristo）的《猜想》（*I Suppositi*, 1509）改编，讲的是一个年轻贵族到一个行得端坐得正的寡妇家去当佣人，目的在于赢得寡妇的女儿的爱情。它的成功，确立了散文作为喜剧媒介的地位，也改变了英国剧坛流行意大利式的情节和背景的趋势。

虽然人文主义已经开始影响英国剧坛，但中世纪的惯例和成规在整个十六世纪的英国戏剧中仍占主导地位。各种娱乐节目走街串巷，继续在各地表演哑剧、讽刺喜剧和其他各种非职业的把戏。为了吸引广大的观众，专业演员将大众娱乐的因素与来源混杂的各种题材混合在一起。圣经故事中夹杂着外国小说

和骑士传奇的情节，古代神话又穿插着英国历史和低俗喜剧中的人物。所有的通俗传统都压缩在托马斯·普雷斯顿（1537-1598）的一部作品的标题中：

《一出令人捧腹大笑的哀伤的悲剧，囊括了波斯国王坎拜西斯的一生，从他登上王位一直到他死，他做了一件好事，但此后许多邪恶的行径和暴虐的谋杀，都是在他的命令下施行，最终，上帝做出公正的判决，恶贯满盈的国王终于毙命》（1561）。虽然这出戏的背景是波斯，但许多人物却是神话人物（丘比特和维纳斯）、说教性的人物（羞耻、勤勉、考验、证词）或英国人（霍卜、罗卜、**Marian-May-Be-Good**）。它将喜剧性与严肃性随意混合，跨越的时段非常之长，场景转换之快令人难以理解。各式各样的血腥场面，如斩首、剥皮、屠杀，都在舞台上直接表现。所有这些，根据 1569 年的印刷版本，都由八名演员所扮演的三十八个角色来完成。作为当时最受欢迎的剧目之一，《坎拜西斯》在很大程度上反映了观众的口味，正是这种欣赏趣味，使得这种剧目能够在公众剧场畅行无阻。它的杂乱无章也表明，只要有本事将各种因素混合起来炮制剧本，就会受到欢迎。

多种力量的综合作用最终导致了十六世纪后期伟大的英国戏剧的出现。其中最重要的就是导致亨利八世与天主教会决裂（1529-1536）的持续不断的宗教的与政治的冲突。因为亨利所采取的行动中所包含的政治目的很可能大于宗教目的，所以就使得英格兰成了第一个信奉路德的新教改革（始于 1517）的主要国家。亨利强迫改变宗教信仰的政策在国内引发了严重的分裂。他解散隐修院（1536-1540），向他的追随者们分发归还的财产，使得矛盾双方进一步对立。亨利唯一的儿子爱德华六世（1547-1553 在位）早死，这就把亨利的长女玛丽推上了王位，由此开始了长达 400 年的女王统治。玛丽试图在英格兰恢复天主教，在她统治期间（玛丽一世，1553-1558），有三百多人被冠以信奉异教和煽动暴乱的罪名处死。她的丈夫，西班牙的菲利普二世也是天主教徒，当 1558 年玛丽去世时，菲利普觉得有责任将亨利的第二个女儿、信奉新教的伊丽莎白一世（1558-1603 在位）从王位上推翻。这种宗教的仇恨又加上了英国在新世界对西班牙的挑战以及英国帮助尼德兰摆脱西班牙统治所引发的政治仇恨。

到 1580 年代，持续不断的宗教和政治阴谋又围绕着苏格兰女王玛丽而展开。玛丽（1542-1587）出生刚一个星期就当过苏格兰女王，后来她嫁给了弗朗西斯二世（1559-1560 在位），当过短时间的法国王后。迫于新教徒的压力，她放弃了苏格兰王位，1568 年逃到英格兰。伊丽莎白的许多反对者，包括菲利普二世都认为，作为亨利八世的侄女，苏格兰天主教徒玛丽是英格兰王位的真正继承人。结果，玛丽就被认为是觊觎伊丽莎白的王位而来，从而导致她在 1587 年被处死。1588 年，菲利普二世派了一支舰队入侵英国，在战斗中，伊丽莎白的海军取得了对于看上去不可一世的西班牙无敌舰队的胜利，从而确定了英格兰作为主要海上力量的地位，英国的新教也从此得到了一个相对安定的时期。这一结果大大激发了十六世纪后期英国人的国民自信心，这似乎是与英国职业戏剧的快速成长呈平行态势。但国内外的问题依然存在。与西班牙的战争直到 1604 年才停止，快速的经济变化引发了严重的粮食短缺，尤其在伦敦，瘟疫是前所未有的杀手，而新教徒的安全是宗派活动相互妥协的结果。

伊丽莎白在位期间，大学和公学对戏剧的兴趣扩展到了古代戏剧之外，人们把英国历史编排入戏，或是上演新近的意大利戏剧。到 1600 年，公学和大学以及法律学院对职业戏剧的影响已经减弱，但它们在教会学生如何掌握戏剧技巧方面仍然发挥着重要的作用。当受过学校教育的作者开始为职业剧团写戏时，英国戏剧便进入了一个伟大的时代。

大学才子

1580 年代，所有的戏剧力量都拧成了一股绳，这主要是因为托马斯·纪德和一群受过良好教育的人——即通常所谓“大学才子”——开始为公众剧场创作剧本。这批人当中最重要的是牛津毕业的约翰·利利和剑桥毕业的罗伯特·格林和克里斯托弗·马娄。

托马斯·纪德（1558-1594）常被人提及的是他的《西班牙悲剧》（1587），这是十六世纪最为人知的作品，写的是一个关于谋杀和复仇的感伤故事。纪德将所有重要的事件都放在舞台上表现，让情节以时间和地点为线

索自由排列，并且借鉴了塞内加的一些手法——如幽灵、合唱队（只有一人）、独白、密友、幕中分场等等。虽然在性格化和思想性方面还有所欠缺，但《西班牙悲剧》已经大大超越了以前的戏剧，并且建立了“复仇”悲剧的范式——在这方面，《哈姆雷特》是永恒的典范。

约翰·黎利（1554-1606）的作品主要是为童伶剧团（boys' companies）而写，迎合的是贵族观众的趣味。他最有个性的作品是田园喜剧，将古代神话和英国题材融合在一起。他的作品是一个童话世界，所有的困难都随着魔杖一挥而无影无踪。除了一部作品之外，他所有的戏剧都充分考虑到了各部分之间的平衡。散文体的语言十分精致，甚至显得有些造作。他最有特色的作品包括《坎帕斯比》（1584）、《恩蒂米翁》（1588）和《爱的变形》（1590）。这些精致的田园诗作品为英国文学奠定了传统，莎士比亚的《皆大欢喜》就是立足于这个传统基础上的。

罗伯特·格林（1560-1592）也写作田园喜剧和浪漫喜剧，但他是为成人剧团写作的。他在短暂的创作生涯中所写的作品比起利利来更其多样，因为他能将许多分散的因素都融合在一起而构成一部戏剧。在他的《弗莱尔·贝尔和弗莱尔·邦该》（1589）和《詹姆斯四世》（1591）中，爱情故事和田园历险相伴随，再加上些许历史上的材料。格林笔下的女主角不仅十分迷人，而且足智多谋，在乔装漫游途中，经受了一系列的引诱，她们最大的欲望终于得到了满足。

克里斯托弗·马娄（1564-1593）绝对是这群人当中名气最大的一个。他为公众剧场创作的剧本包括《帖木儿》第一部和第二部（1587-1588），《浮士德博士》（1588）、《马耳他的犹太人》（1589）和《爱德华二世》（1592）。《爱德华二世》在历史剧的形成与发展中占据着特别重要的地位，因为在这部剧中，马娄表明了应该如何安排、缩短和改变纷纭复杂的历史事件，显示出它们之间的因果关系，进而将事件组成一个有机的故事。但《浮士德博士》是他最有名的作品。当他在1593年被杀害时，他与莎士比亚完成的作品数量大约相同，但许多批评家认为，马娄的素体诗写得更好。

大学才子在文人与平民观众间架设了一座桥梁。他们成功地将古代和中世纪的创作技法加以融合，根据不同的来源编排引人入胜的故事，他们的作品在莎士比亚创作生涯的早期年间一直在舞台上占据主导地位，为莎士比亚及其同时代人的创作开拓了道路。

莎士比亚及其同时代人

威廉·莎士比亚（1564–1616）通常被认为是有史以来最伟大的剧作家。他大约在 1585 年到 1592 年期间进入伦敦戏剧界。安德鲁·古尔曾说，如果莎士比亚在上演自己的剧本的剧团里当过演员的话，他必定在 1594 年成为“内务大臣供奉剧团”的合伙人之前为斯特兰奇剧团、帕姆布罗克剧团和苏塞克斯剧团工作过。在此后他的一生中，莎士比亚一直与他们保持联系，并先后在 1598 年和 1608 年成为环球剧场和第二黑衣修士剧场的合伙人（部分拥有者）。因此，莎士比亚就比同时代的人和剧作家都更多地涉及到戏剧艺术的各个方面。

一般认为，莎士比亚开始创作的时间是在 1589 到 1592 年之间，首部作品是《亨利四世》（上、中、下），但也有些学者认为《维洛那二绅士》和《驯悍记》使他更早的作品。在加入内务大臣供奉剧团之前，他写了很通俗的悲剧《泰特斯·安德洛尼克斯》和《理查三世》以及一部根据罗马戏剧改编的《错误的喜剧》。接下来的十年中，他大约每个季度都写一部喜剧和一部悲剧，其中包括他最著名的许多作品如《爱的徒劳》及《罗密欧与朱丽叶》（1594–1595）、《仲夏夜之梦》和《理查二世》（1595–1596）、《威尼斯商人》和《约翰王》（1596–1597）、《亨利四世》（上、下）（1597–1598）、《无事生非》和《亨利五世》（1598–1599）、《皆大欢喜》和《裘力斯·凯撒》（1599–1600）、《第十二夜》和《哈姆莱特》（1600–1601）、《温莎的风流娘儿们》和《特洛伊罗斯和克瑞西达》（1601–1602）、《如愿》和《一报还一报》（1602–1603）。在剩余的十年中，他的创作数量下降了，只写了悲剧和悲喜剧，有几部是与其他人合作的。这时期的剧作有：《奥赛罗》

(1604-1605)、《李尔王》和《麦克白》(后者可能经过托马斯·米德尔顿的修改, 1605-1606)、《安东尼和克莉奥佩特拉》(1606-1607)、《科利奥兰纳斯》和《雅典的泰门》(后者可能是与托马斯·米德尔顿合作的, 1607-1608)、《佩力克里斯》可能是和乔治·威尔金斯合作的, 1608-1609)、《辛白林》(1609-1610)、《冬天的故事》(1610-1611)、《暴风雨》(1611-1612)、《亨利八世》以及《两个高贵的亲戚》(1612-1613)(这两部都是同约翰·弗莱彻合作的)。在这三十八部戏剧之外, 他还有一部失传的早期作品《爱的获得》(不过这可能只是《驯悍记》的另一个标题)和一部失传的晚期作品《*Cardenio*》(1612-1614, 与约翰·弗莱彻合作)。一些学者认为他还有几部戏没有写完。在莎士比亚生前, 有十六部戏以四开本形式出版, 但他现存的作品据信大部分都属于第一对开本(1623), 这个版本收集了他的三十六部剧作, 由与他合伙的演员亨利·孔代尔和约翰·赫明吉斯编辑。

要在这么短的篇幅中给莎士比亚一个恰当的叙述是不可能的, 因为没有哪个剧作家的作品得到过比他的作品更彻底的研究。这里只能简单评论一下他在剧作方面的几个特点。莎士比亚剧作取材广泛(包括历史、神话、小说、戏剧等诸多方面), 但他总是对之进行再加工, 直至成为完全属于自己的东西。最典型的情形是, 情景和性格在一开场就清晰地树立在舞台上, 在最初情况之后, 便依据逻辑展开情节。不少情节是相互交织的, 先是在某种程度上独立发展, 但离结局越近, 各情节线的关系就越近, 最后终于交织在一起, 所以一条情节的解决也就导致了另一条情节的解决; 在这种方式中, 明显的差异显示在同一性中。情节的延续时间通常都超过几个月甚至几年, 连地点也各不相同。这种广阔的画面创造了一种舞台背后的生活正在进行的观念。

莎士比亚剧中人物众多, 且都是浑圆的性格化人物, 其中既有愚蠢可笑的滑稽形象, 也有外表威严的崇高人物, 既有心地单纯的年轻人, 也有昏聩堕落的老年人。除了笔下的人物系列庞大之外, 莎士比亚在揭示人物的内心世界时总是充满着同情, 使他们在舞台上显得总是一个个活生生的个性, 而不是行尸走肉。他对人物行为方式的洞察力直至今天仍令人叹为观止。

没有哪位作家能像莎士比亚那样生动地使用语言。他的富于诗意的性格化对话不仅能激起特殊的激情、心境和思想，而且能创造出超越具体的戏剧情境的复杂的关系和暗示网络。

莎士比亚无疑是当代内容最广泛、最敏感、最富有戏剧效果的剧作家。他尝试了当时几乎所有的大众化戏剧类型和题材，而在每种类型和题材上都使之拥有最丰富的有效的表现力。在他的时代，莎士比亚所获得的批评家的赞誉可能不如琼生和弗莱彻多，但他的名声自十七世纪晚期后开始上升，而在十九世纪如日中天。

除莎士比亚外，本·琼生（1572-1637）也被认为是伊丽莎白时代最优秀的剧作家。琼生当过一段时间的演员，约在 1590 年代中期开始戏剧创作，曾因参与了几部政治性讽刺喜剧的表演而数度获罪入狱。他是那些遵奉意识到的艺术技巧（即按照一整套原则和规定进行创作）的作家们公认的领袖。琼生比英国的其他任何剧作家都更加注重古典主义的清规戒律，把它奉为节制本土剧作家的汪洋恣肆行为的法宝，不过他自己在创作中对这些古典主义原则却时有违背或偏离。琼生得到詹姆斯一世的青睐，琼生为他所写的假面剧剧本比别的任何人都多。1616 年，琼生得到国王的嘉奖，被授予英格兰第一“桂冠诗人”的称号。同一年，当他精心编辑的剧作集出版时，他重新把戏剧摆在了一个很高的地位，而不仅仅是一种纯粹的消遣（在很大程度上与当今的电视剧相同）。

在琼生的 28 部剧作中，今天最为人熟知的是喜剧，尤其是《人人高兴》（1598）、《狐狸》（1606）、《艾匹康妮，或沉默的女人》（1609），《炼金术士》（1610）以及《巴托罗缪市集》（1614）等几部。琼生主要关注的是如何改善人类的行为，所以他的创作都集中在当时具有代表性的几种人性的弱点上。琼生的戏剧通常被称作是现实性的，具有“教化作用”，因为其中的角色都被认为是从直接观察而来，并且由于他们的缺点而受到惩罚。因为琼生对他的大多数人物都不给予同情，所以比起莎士比亚来，他的戏剧在道德上显得更加严厉。琼生将“体液的喜剧”大众化了。古代医学理论认为有四种“体

液”（血液、粘液、黄胆汁液和黑胆汁液），认为只有在这四种体液处于平衡状态的时候，人才是健康的。到琼生时代，体液被视为人的基本性格的决定因素；在他的作品里，行为古怪被归因为体液的不平衡。由这种观念出发，他创造了一系列的性格类型。虽然在1607年之后，对体液的自觉使用大大降低，但直到1700年，它仍被视为性格形成的基础。琼生也写过两部悲剧：《赛扬努斯》（1603）和《喀提林》（1611），这两部戏剧均可归入本世纪最优秀的戏剧行列（不过在舞台上并不成功）。

在莎士比亚和琼生的周围，还有一批不太知名的人物。比较重要的有：查普曼、德克、马斯顿、海伍德、米德尔顿和透纳。乔治·查普曼（George Chapman, 1560-1634）在1595至1613年间写过二十一个剧本，开始是琼生模式的喜剧后来又是马娄风格的悲剧。在《五朔节》（*May Day*, 1600）和《吉尔斯·古斯卡珀先生》（*Sir Giles Goosecap*, 1603）两部剧中，他将讽刺手法、浪漫情调和“体液”心理熔于一炉，完成了他的道德喜剧；却不如琼生的喜剧那般含有苦涩。他的最知名的两部悲剧《布西·丹博伊斯》（1604）和《布西·丹博伊斯复仇记》（1610）的主人公都是有着强烈行动的人，似乎命中注定要失败。

托马斯·德克（Thomas Dekker, 1570-1632）至少写过六十五种戏剧，其中许多是他与当时的重要剧作家合作的。他最知名的作品《鞋匠的节日》（1599）描写了一个学徒和生意人的纯朴的世界，只强调了它的令人愉快的一面。在这个关于勤劳的生意人的故事中，主人公最后成了伦敦的市长大人。和德克的许多戏剧一样，其舞台上的演出效果往往优于印刷本的阅读印象。

约翰·马斯顿（John Marston, 1576-1634）在1599至1608年间写过或与人合作写过十二个剧本。他为儿童剧团写作，这似乎使他陷入一种窘境中，因为他擅长的是对人性缺陷作喜剧性嘲讽，他的讽刺才能集中体现在他的喜剧《*Histriomastix*》（1600）、《你到底要什么？》（*What You Will*, 1601）和严肃剧《荷兰妓女》（1603-1605）、《愤世者》（1605）中。他所有的剧作都是在嘲讽一个世界，在这个世界里，人们总是按照自己的欲望行事，而把

基督教的美德抛置一边；在他最成功的作品《愤世者》中，主人公的不满为此类抨击和嘲讽提供了合理的动因。马斯顿作品中狂热而富于独创性的想象也为人所称道，并对后来者产生过影响。

托马斯·海伍德（Thomas Heywood, 1574-1641）据称参与了 220 部作品的创作。他在激发同情心方面显得很出色，但他很少把这个优点应用到悲剧中。如今人们记得他的作品主要有《被善意所杀的女人》（*A Woman Killed with Kindness*, 1603），这部家庭悲剧讲述的是一个好妻子因与丈夫所信任的朋友通奸而被捉的故事。她的丈夫不是向两个人复仇，而是将妻子从家中和孩子身边赶走。最后她因对自己的越轨行为悲伤过度而死。这时她丈夫才意识到基督教教义中宽恕的价值，但为时已晚。

托马斯·米德尔顿（Thomas Middleton, 1580-1627）单独创作或与人合作的剧本至少有二十四四个，就所涉及的形式和题材的种类而言，他仅次于莎士比亚。和莎士比亚相同的是，他能够进入人物的内心和戏剧的情境之中；不同的是，他似乎缺少浓烈的感情和独到的洞察力。在《*Michaelmas Term*》（1604-1606）、《捉老家伙的计谋》（1604-1607）和《奇普塞德街的纯洁少女》（1611）这类剧作中，他描绘了资本主义制度下的伦敦的社会百态，从而显示出引人注目的独创性天赋和语言上的机智。他后期的作品更多的是悲剧。他和威廉·罗利（1585-1625 之后）一道创作了《变节者》（1622）、《西班牙亚吉普赛人》（1623）；他的其他作品包括政治讽刺剧《棋盘上的游戏》（1624）和灾难剧《女人相互提防》（1625）。米德尔顿的严肃戏剧多数描写潜在的伟大人物由于逐渐的腐化堕落走上毁灭之路，但因为人物的自我意识发展不显著，所以缺乏强烈的悲剧效果。近些年来，学者们逐渐认定米德尔顿也是当时最阴暗的一部悲剧《复仇者的悲剧》的作者。当长期以来，这部戏的作者一直被认为是西里尔·图尔纳（Cyril Tournier, 1575-1626），他写过两部同样阴暗的悲剧：《无神论者的悲剧》（1611）和《高尚的人》（1611-1612）。

莎士比亚及其同时代人的剧作在技巧上有许多相同之处。几乎每部戏的情节开始点都很早，所有的重要情节段落都按照先后顺序出现在舞台上。大部分戏剧的基本结构单位都是每一幕当中的短小的“场”。因为都是为非幻觉舞台而写，剧本中基本上也就不提及地点——如果地点对情节很重要，则可以在台词中指明。最重要的是如何推进情节，在情节进程中，时间和地点都变换得很快。严肃戏剧与喜剧的风格差别也很大。大部分戏剧都在某种程度上相信这样一种道德法则，它允许我们有自由意志，但也要求我们对自己所做的选择负责。人物仍被置于善与恶的交锋中，只不过不像中世纪戏剧那般明显。这种道德化的内容大部分是通过诗意的比喻、独白和评论表现出来的，当然，也仍有个人采用的是道德训诫式的直白手法。

雅各宾和卡洛琳时代的剧作家

批评界一贯认为，在詹姆斯一世在位的第一个十年中，英国戏剧出现了一些细微的变化，但也有人认为，这种变化并不如人们所想象的那般清晰。但是，愤世嫉俗和带有怀疑倾向的剧作数量在本时期的确有所增加。悲喜剧（这类作品总是要带上一个欢乐的尾巴，否则就成了严肃戏剧）越来越受欢迎，这就鼓励剧作家用哀婉动人的感伤情调代替了更加真诚的悲剧性情感。紧张刺激的情节也越来越多地被置于比深长的思考和复杂的性格更高的地位。与此同时，技术上的技巧也在提高。剧作家可以更加巧妙地运用“情节展示”手法，把情节压缩到更少的场次；情节变得更加山重水复，高潮更具有紧张感；喧闹的“热场”取代了“冷场”。结果，在这一时期，后出的作品比先出的作品在技巧上更不自然，更显得缺乏深度。这些特征在图尔纳的剧本和米德尔顿后期的作品集中很是明显。从1610年到1642年，最重要的剧作家有韦伯斯特、鲍蒙特、弗莱彻、马辛杰、雪利和福特等人。

约翰·韦伯斯特（1580-1634）写了大约十四个剧本，其中有的是与德克、海伍德、米德尔顿、Fowley及其他人合作的。他被记住的作品主要有《白魔》（1609-1612）和《马菲尔公爵夫人》（1613/14），现代学者认为，这两部作品在雅各宾时代的悲剧中最接近于莎士比亚的作品。他的作品优点是人

物性格鲜明，诗意浓郁，缺点是情节模糊。他的主人公都被腐化堕落的环境所包围，这必然要摧毁他们，但这些人对自己的境遇却缺乏自省。韦伯斯特的戏剧缺乏莎士比亚悲剧中的乐观精神，它们只考虑到如何将问题的重要性提出来，却看不到解决问题的光明前景。弗朗西斯·鲍蒙（1584-1616）今天最为人所知的作品是《*The Knight of the Burning Pestle*》（1607），这是一部体现中产阶级趣味的讽刺喜剧。但他的名字总是不可避免地要和约翰·弗莱彻（1579-1625）连在一起，因为有一部1647年和1679年两次出版的戏剧作品集，就是由他们联合署名的；这部戏剧集收入了大约五十部作品。实际上他们俩合作的戏剧在作品集中只占少部分，其中包括《*The Maid's Tragedy*》、《*Philaster*》和《*A King and No King*》，都写于1608年到1613年。但这些作品对确立雅各宾时代的戏剧风格和技巧却有很大贡献。《*A King and No King*》是一部典型的追求感伤情调的作品，它描写的是失散多年的兄妹偶然相遇却发生了显系乱伦的爱情，只是在发现他们之间并没有进一步的关系时，这个伦理难题才得到解决。

弗莱彻是当代最成功的剧作家之一，他可能曾在当时首屈一指的国王剧团取代过莎士比亚的首席剧作家的位置。他懂得如何将各种因素搬上舞台，为制造戏剧效果服务；而他的对话尤其得到贵族观众的赞赏，他们在里边看到了他们喜欢的说话方式。王政复辟时代，弗莱彻戏剧的上演次数超过了莎士比亚和琼生。他的剧作《*The Scornful Lady*》（1616）、《*The Chances*》（1617）、《*The Spanish Curate*》（1622）、《*A Wife for a Month*》（1624）以及《*Rule a Wife and Have a Wife*》（1624）在当时非常流行，甚至到十九世纪还在定期上演。

菲利普·弥兴格（1583-1640）经常与弗莱彻合作，而他后来又修订过弗莱彻的许多作品，以至于竟很难分清哪些是谁的作品。1625年之后，弥兴格接替弗莱彻成为国王剧团的首席剧作家，他在这个剧团的十五部作品上署名，表明系他独立完成或参与创作，其中无疑以《*A Way to Pay Old Debts*》（1621/22）最为著名，因为其中的 Giles Overreach 爵士这个角色作恶多端，最后疯狂而死，在两百多年间一直为这个剧团的主演所喜爱。

詹姆斯·谢利（1596-1666）接替弥兴格尔成为国王剧团的首席剧作家。他写了大约三十六部剧作，其中以戏剧最著名，诸如《海德公园》（*Hyde Park*, 1623）和《*The Lady of Pleasure*》（1635）描写了伦敦贵族社会的人生百态和时尚。谢利最好的作品被认为是《*The Cardinal*》（1641），是与《*The Duchess of Malfi*》情节相同的一部悲剧。

约翰·福特（1586-1639）的作品通常被当作卡洛琳时代的戏剧开始出现衰微的实证，因为《*'Tis Pity She's a Whore*》（1629-1633）一剧明显对兄妹之间的情事表示同情，而在结尾又让几乎每个人都走向毁灭。十七世纪署名福特的另两部重要作品是《*The Lover's Melancholy*》（1628）和《*The Broken Heart*》（1627/31），它们在福特生前几乎无人提及，但现在认为，这两部作品在描写普通人性的罪恶并对之进行深入探究方面有独到之处。

上述几位剧作家只不过是 1590 至 1642 年间众多剧作家的代表而已，据杰拉尔德·伊德斯·本特利估计，这个时期的剧作家大约有二百五十人，他们的创作总数约在两千部左右，但在公众剧场上演的绝大部分作品仅出自五十名左右的剧作家笔下。还应该记住，本时期大部分作品的准确著作权很难确认，因为合作的现象太多（常常是一幕戏就有多人插手），而剧本又经常被别人修改。所以，我们很难确定现存的稿本与剧作家的最初文本之间的关系究竟怎样。

政府的戏剧法规

由于公共剧场的出现，对新剧目的需求从此持续不断，戏剧创作也就有可能成为一门新的职业。同样，剧场的稳定还需依靠政府的相关法规。当伊丽莎白继承王位之时，她就面临着挑战，必须对英格兰的各种分裂势力实行有效控制。在她统治期间，她逐渐巩固了自己的权力，使得她的继任者斯图亚特王朝诸王（从苏格兰的玛丽之子詹姆斯一世开始）一度成为几乎可以说是独裁的君主。戏剧也属于由女王实施控制的活动领域。由于宫廷往往比地方官衙更喜欢

职业演员，所以，随着中央集权对职业演剧的控制逐步增强，戏剧也相应获得了更多的发展机会。

1558 年伊丽莎白登基时，任何有身份的人都可以蓄养一个戏班。如果演员不受雇于某一个贵族，就会被视同流浪汉，从而招致严厉的惩处。因为受贵族保护的戏班在家里不需要的时候也可以到外地演出，所以演员并不总是处在严密的监视之下；而许多非法的戏班也谎称是受保护的，或上演一些可能加剧宗教冲突的教派戏剧。这些情况促使伊丽莎白采取一系列措施，以消除混乱，建立秩序。1559 年，她禁止上演宗教和政治题材戏剧，并且要求地方行政长官负责对所辖区域内的公开演出实行许可证制度。

由于这些规定并未完全奏效，1570 年代又增加了新的措施，宗教性质的轮回剧遭到全面压制；1581 年，考文垂的轮回剧演出被取消，新措施就此宣告结束。与此同时，演员也被置于严密的监视之下。1572 年，等级在男爵以下的任何人如果蓄有戏班或资助戏班旅行演出，均被视为非法。（该等级系列由低到高依次为：男爵、子爵、伯爵、侯爵、公爵。贵族妇女也不例外，如萨福克郡的公爵夫人和埃塞克斯郡的伯爵夫人等都仍可有自己的剧团。）

其他剧团如要演出，必须得到两名地方治安官联合颁发的许可证，但由于这种许可证只适用于治安官所负责的区域，如果剧团要到别处演出，还必须得到所去的每一座城市的担保。另外，法律还保护得到批准的演员不再被当作流浪汉——这是过去用来指控他们的罪名。这项法律的综合目的是要减少剧团的数量，而对那些保留下来的剧团实施有效的法律保护。1574 年，女王的授权范围大大地延伸了，这一年，第一个皇家特许状颁给了由詹姆斯·波贝基

（1530-1597，英国最早建立剧场的人之一）率领的莱塞斯特剧团。特许状将该剧团演出剧目的审批权由地方官员转给了负责皇家娱乐活动的狂欢事务官（Master of Revels），这个官职从 1545 年开始设立，在皇家内苑事务总管内务大臣的管理下进行工作。

伦敦人口的迅速增加以及剧团赞助人在剧团事业上所花时间的增加，吸引了更多的剧团来到伦敦并长期驻扎，这或许可以解释剧场数量也同时猛增的原因。从 1575 到 1577 年间，就有五家剧院开张。戏剧批评家对职业戏剧活动的迅猛增长反应强烈。攻击的第一波来自约翰·诺斯布鲁克的《论反对掷骰子、跳舞、演戏和插剧》（*A Treatise Against Dicing, Dancing, Plays, and Interludes*, 1577）。随后，原为剧作家的斯蒂芬·戈森也相继发表了《陋习学校》（*The School of Abuse*, 1579）和《驳五幕剧》（*Plays Confuted in Five Actions*, 1582）。这些著作以极其尖刻的语言责骂戏剧已经成为一种魔鬼手中的工具，它挑动邪恶，使人们离开高尚的工作和其他有用的追求。托马斯·洛奇在《为诗、音乐和戏剧辩护》（1579）中对这种攻击做了回应；尤其是菲利普·锡德尼爵士的《为诗辩护》（1580）一文的回应最为有力，他主张：文学是道德教化、移风易俗的最有力的工具。这是英文文献中最早的一篇阐述新古典主义思想的文字，对后代作家特别是本·琼生产生了巨大的影响。虽然批评家无法压制戏剧，但他们却代表了在英国许多城市的议会（governing councils）中占据上风的意见，它们都反对职业化的戏剧表演。

这次论战促使女王政权对职业戏剧采取进一步的控制措施。在 1581 年，狂欢事务官埃德蒙德·梯尔尼勋爵（任职期 1579-1610）被授予一项特殊使命，向所有演出颁发许可证（而不仅限于莱塞斯特剧团），1598 年，这项权力又扩充为向剧院颁发许可证。他的继任者乔治·布克勋爵（任职期 1610-1622）也拥有同样的权力，向公开演出颁发许可证；约翰·阿斯特利勋爵（任职期 1622-1623）又增加了一项权力，向演出团体颁发许可证。为许可证缴纳的费用使得这个官衙成了赢利机构——尤其是在亨利·赫伯特勋爵掌权时期（1623-1642 及 1660-1673）。但许多地方官员却认为，王室是在侵占原本应该属于他们的权利，因为他们要负责管辖区域的公共卫生、社会管理和道德规范。The Common Council of the City of London 尤其坚定地要维护自己的权益。

在 1583 年，为了缓和矛盾，英国政府成立了女王剧团，授予其在伦敦演出的垄断地位，规定他们可以将四所律师学院用作演出场所。这对伦敦市政府

限制伦敦市区的职业剧团数量的想法实际是一种支持，但是女王剧团在 1588 年以后即走向衰落，这一安排因此而中断。新的调节措施于 1594 年开始实行，这一年，内务大臣和海军大臣将他们自己原先在伦敦郊区演出的剧团——内务大臣供奉剧团和海军大臣供奉剧团——迁往伦敦，希望这两个剧团能够分享原先由女王剧团所占据的垄断地位。

对这两个新剧团的第一次严重威胁出现在 1597 年，海军大臣供奉剧团的一些成员在天鹅剧院非法成立了第三家剧团。这使得皇家枢密院出人意料地发布了一道严厉的命令，将伦敦周边的剧院全部关闭。由于某些不明的原因，这道命令并没有实行，翌年（1598），内务大臣供奉剧团和海军大臣供奉剧团的垄断局面得到了官方的认可。

都铎王朝结束后，1603 年开始了斯图亚特统治，统治者们对君权神授深信不疑，比起伊丽莎白的深谋远虑来，他们在实行统治时显得炫耀而张扬。在詹姆斯一世（1603-1625）统治时期，只有得到王室特许而被指定为王室成员的剧团才能驻在伦敦地区。在查尔斯一世（1625-1649 在位）统治下，对国王剧团的许可证制度仍在执行，1631 年就向查尔斯王子剧团颁发了许可证，但其他剧团的许可证仍由狂欢事务官颁发。这种双重许可证制度在王政复辟时代曾经恢复过。

剧团

在都铎王朝的统治早期，英格兰也曾有过许多的表演团体，但它们在 1572 年以前的活动情况，现在已经难觅踪迹。当时他们是要寻求贵族的保护的。我们知道在 1572 年至 1642 年之间在英格兰活动的一百多个流动演出团体的名称，它们大部分的存在时间都很短。在这些团体中，许多都是只旅行而不演出，另有一些（特别是在 1580 年代之后）长期驻扎伦敦而偶尔到外地演出，或是使用伦敦剧团的许可证复制件而成为它们的衍生剧团，还有一部分则属于非法性质的旅行演出团体，它们使用的是已经作废的或是假冒的许可证。有的

剧团还到大陆旅行演出，德国的职业戏剧的历史就肇始于英国剧团的巡回演出。

这使其有两类专业剧团：成人剧团和男童剧团。成人剧团是按照股份制度组建的；男童剧团在成为职业剧团时，是由成人经纪人所率领的。从 1570 年代开始，这两类剧团都企图把活动范围固定在伦敦，而其中最好的剧团最终就驻扎在那里了。在众多的成人剧团中，女王剧团、海军大臣供奉剧团、内务大臣供奉剧团影响最大，而影响最大的童伶剧团则是保罗童伶剧团（Paul's Boys）和黑僧童伶剧团（Blackfriars Boys）。

女王剧团成立于 1583 年，这一年，狂欢事务官受命组建一个全明星剧团为女王演出，并给予这个剧团在伦敦市区演出的垄断地位。这个剧团有十二个股份持有者，系当时英格兰最大的剧团；它开创了大型班底演剧的风气，第一次将演员编为两个演出单位，并对许可证进行复制。它提高了英格兰的表演艺术标准，但由于成员逝世和意见分歧，使得它在 1588 年之后走向了衰败。

女王剧团的失败却导致在 1594 年出现了当时最著名的两个剧团：一个是海军大臣供奉剧团，它的班主任是演员爱德华·艾伦，经费来源是一名重要的戏剧企业家菲利普·亨斯娄；另一个是内务大臣供奉剧团，它是波贝基家族和一群演员——其中包括威廉·莎士比亚——冒险进行合作的产物。和女王剧团一样，这两个剧团也是由从现有的剧团招募来的演员组成的。这两个剧团在此后二十年的伦敦演出市场中展开竞争，它们也是最早的两个拥有自己剧场的剧团。当詹姆斯一世在 1603 年即位时，内务大臣供奉剧团改名为国王剧团，这个称号一直保留到 1642 年剧院关门为止。（这个名称在 1660 年又有人使用，那是由托马斯·叭里咕噜组建的新剧团。）海军大臣供奉剧团在 1604 至 1613 年间改名为亨利王子剧团，而在 1625 年剧团解散时，名称是厄勒克托·亨利（国王的驸马）剧团。

和所有的成人剧团一样，以上三个剧团都是在股份制基础上成立的。在这种制度下，那些已经购买了剧团的股份因而成为剧团股东的演员既可分得营业

红利，又要分担经济风险。一个演员要想成为股东，必须投入相当数额的资金，并将自己抵押给剧团，为期至少三年。一旦有人离开，剧团就把他所据有的那部分股份购回，或另行出售。并非所有演员都是股东，每个人持有的股份也不同。驻扎伦敦的剧团中，股东最多的剧团是十二人，而那些旅行剧团的股份持有人一般是六个。股东要组建一个自治的、民主的机构，负责选择和排演剧目。每个股东除了在剧团的保留剧目当中扮演主要角色之外，一般还负有经营管理、创作剧本、管理服装和道具等的责任。他们的收入数目很难估算，因为每个剧团的经济状况相差很远。但在汇总了所有的开支（包括向作者支付稿酬、“雇工”以及服装、道具等各种物资开销）之后，股东才开始分配剧场收入中剧团应得的那部分钱。在 1635 年的一起法庭诉讼中，目击证人称，国王剧团的股东每年的收入大约是 180 英镑，但演员自己的估计是每年可挣 50 英镑。即使就后一个数目而言，也是当时学校校长年薪的两倍。无疑，国王剧团是最富裕的剧团，但戏剧演出这么长时间没有被强行关闭所中断，所有剧团中的分红演员的收入想必都是相当不错的。

剧团中不参加分红的演员——所谓“雇员”——依据合同进行工作，每周的薪水是五至十先令。文献记录表明，他们经常得不到全额付款。雇员扮演配角，此外还担任提词员、保管服装和道具、管理后台、担任乐师、给剧场看门等工作。那些在表演中赢得赞誉的演员最终也有机会购买一份相当的股份，当然，常常要借钱才买得起。

有的剧团规模更大一些，它们有四到六名艺徒，跟着有成就的成年演员学艺。艺徒年限为三到十二年不等。有的男孩从十岁就开始跟着戏班学艺，有的直到过了二十岁还是艺徒。所有的女性角色都有男孩扮演，但老年妇女的角色除外，尤其是喜剧中的老年妇女，常常都由男演员扮演。艺徒与师傅一道生活，师傅除了传艺外，还负责他们的吃穿。但师傅可以因此而从剧团得到相应的补贴。有的艺徒可以在成人之后继续从艺，但许多人都随着年龄的增长而改了行。

每个剧团都立有自己的规章以及相应的违规惩罚措施。例如，1614 年，伊丽莎白夫人剧团就通过了这样一份处罚列表：排练迟到，罚款一先令（十二便士）；演出迟到，罚款三先令；演出期间醉酒，罚款十先令；不参加演出，罚款一镑（十二先令）；穿戏装走出剧场或偷拿剧团财物，罚款四十镑（这已经超过了许多演员的年薪）。

除了个别例外，所有剧团都必须到外地演出，因为即使是伦敦这样的大都市也没有足够数量的观众养活这么多剧团。但旅行需要面临许多问题。直到 1620 年，想得到演出许可，还须事先为城市官员演出一场，有些城市在整个十七世纪上半叶都坚持这么做。如果演出获得通过，剧团就能得到演出应得的报酬，并且被批准在该城演出数场。如果演出被否定，得到的回报可能是立刻走人，在极端的情况下，还有可能招来牢狱之灾。在 1620 年之后，如果某个城市拒绝事先观看演出，或者接受娱乐主事就某剧颁发的许可证，那并不能保证剧团就能演出。布里斯托是伦敦之外唯一有永久性剧场的城市（第一座是位于红酒街的 Playhouse，1605-1625，剧场主人是尼古拉·伍尔夫；稍后建立的一座在 Redcliff Hill，下决心建造的人是理查德·巴克），所以剧团有可能以没有合适的演出场地为借口而被禁止演出。拒绝演出的理由五花八门，如害怕传播瘟疫，害怕引起公众骚动等等，不一而足。一旦被准许演出，剧团还得准备好应付各式各样的场地条件，既可能是集市广场，也可能是私人庄园的客厅。

那些少数在伦敦有基地的剧团可以少旅行几次，它们是宽宏大量的皇家恩赐的受益者。这种剧团的数量在 1583 年只有一个，到 1594 年增加到两个，1602 年三个，1611 年达到顶点，六个，此后的数目或是四个或是五个。伊丽莎白平均每年观看五场职业演剧，每场支付大约十镑。斯图亚特王朝的国王每场也支付相同的数目，但观看的场次大大增加：詹姆斯一世每年平均看七场，查尔斯一世平均每年看二十五场。此外，斯图亚特王朝还将剧团置于宫廷的保护之下。皇家剧团的股东除了每年分得红利外，还可以额外得到食品和蜡烛以及燃料。偶尔他们还可以得到额外的数目，用以购买新戏装，或在瘟疫流行而剧场关门期间赖以渡过难关。相应地，这些演员也会应招帮助宫廷组织假面舞

会，或在特殊的国事场合表演。宫廷演出总在晚上，所以很少和公众演出发生冲突；而且，因为在宫中所演的剧目通常都与公共剧场的相同，所以也不会成为这些演员额外的负担。

在 1610 年以前，男童剧团在宫中的情况与成人剧团的似乎相同。这些剧团通常都是在唱诗班学校组建的，因为那里的男孩能够接受良好的教育，并且通过戏剧表演的形式能练习演讲术和举止风度。在 1560 年代到 1570 年代，男童剧团在宫中特别受欢迎，一些唱诗班的班主利用他们的天才组织演出，从中收取费用，进行盘剥。在 1600 年之后，这些剧团都变成了专业性质的，但孩子们的待遇却类似于艺徒，而非股东。保罗童伶剧团是最有成就的剧团。这个剧团在自己的圣保罗剧场作公开演出，从 1575 年延续到 1590 年，二度公演从 1599 年延续到 1606 年。它演出的市民喜剧最为著名，剧本出自米德尔顿、查普曼、鲍蒙和当时其他优秀剧作家之手。

但是黑僧童伶剧团——又名 The Children of (女王陛下) Chapel 或 Chapel Boys——是最著名的男童剧团。它是 1576 黑僧剧场的第一个驻场剧团，后来又在 1600 年到 1608 年开办了第二个黑僧剧场。这个剧团受到安妮女王的特别垂青，1604 年，她指定它为女王的宴乐童伶剧团 (Revel of Children)，并授予它不必凭借娱乐主事颁发的许可证进行演出的特权。许多当时最伟大的作家，包括本·琼生，都为这个剧团写过剧本。这个剧团以所谓“围栏”（“抱怨”？“railing”）喜剧而闻名，这只不过是一种讽刺一般对象的喜剧，但在 1608 年，有两出这类的讽刺剧触怒了国王，他遂下令解散了剧团。1609 年，剧团被允许恢复，但被强令搬离市中心。该剧团在白僧剧场一直演出到 1613 年，但它的名称和演出执照却被旅行剧团一直使用到 1635 年之后。这是最后一个伟大的童伶剧团（几十年之后的卡洛琳青年剧团和比斯顿童伶剧团都属于青年剧团）。

剧团需要一定规模的保留剧目，从而保证每天都能更换节目单，以吸引观众。兜售剧本的一名（或一组）剧作家必须为股东朗读部分或全部作品。一旦买卖成交或者剧本上演，剧团就会一直演下去，一直演到不受欢迎为止。但当

观众下降时，还可以对作品进行修改。这种对新剧本的依赖迫使剧团设法与可靠的剧作家保持固定的关系，有的就与剧作家签订供货合同。直到 1603 年，一个剧本的平均价格是 6 镑；但到 1613 年，价格就上升到了 10 至 12 镑。如果作品上演第二轮，剧作家有时能得到全部进款（减去剧团的开支），由此开始了此后一百年对英国戏剧具有重要意义的剧本津贴制度。在 1630 年代，至少有一名剧作家（或许还有其他人）领取周薪，如果他提供给剧团的剧本获得上演，还另有津贴。如果对旧作进行修改或重写新的场次或开场白、结尾白等，都会得到另外的报酬。

一旦剧作家得到所支付的报酬，剧本一般来说就归剧团所有，当然，如果剧作者本人也是剧团的股东，他也许可以保留更多的支配权。但因为当时还没有版权法，除了保证剧本不落入他人之手外，剧团还无法保留除演出外的其他权利。受欢迎的剧本常常被印刷商盗印，而剧团也常在财务紧张时出售剧本的出版权。与剧团终止合同的剧作家在从演员那里收完了钱后，又会将剧本卖给印刷商。这种做法虽然不怎么合乎道德，却并不非法。当剧团解散时，它所保留的剧本的如何分配往往是股东们最关心的问题。

在法律上，每个剧本都必须呈送给娱乐主事，以便在上演之前得到许可。审查的主要内容，是将那些被认为在道德上、宗教上和政治上引人反感的段落删去，不过，那些受雇于娱乐主事的人在做这项工作时多少有些漫不经心。审查过的稿本是剧团上演该剧的官方稿本。演员只不过是“采购方”，只能为自己加几行台词和三字母词的（three-word）提示。（这句话得问问作者，是什么意思。在 118 页右栏，第 4-6 行：Actors were merely supplied “sides”, which included only their own lines and three-word cues.）

一般情况下，从购买一个剧本到上演只需三个星期，因为已包括了等待许可证和按每个角色分配台词并印发给相应的演员的时间，所以排练时间就不会很充裕。按照习惯，剧作家知道自己的剧本是为哪个剧团而写，因而可以做到量体裁衣，使剧中的角色数量与剧团规模相当，并尽量给每个演员提供施展各

自才能的机会。提词员（有时也称作“拿书的人”）负责给每个演员复制台词，张贴幕表（即每幕戏的梗概，列出每幕戏都有哪些演员上场），开列所需的道具、服装、音乐清单，最后还要照管演出。

我们知道这个时期的一千多名演员的姓名，但我们只有 43 部戏剧的演员表（而且还可能并非都是首演的演员表）。能够获得长久名望的演员很少。理查德·塔尔顿（？-1588）和罗伯特·威尔逊（？-1600）是女王剧团的两名演员，他们都是有成就的喜剧演员，自己也从事创作并得到了广泛的推崇。第一个伟大的悲剧演员是爱德华·艾伦（1566-1626），他创造了马娄的浮士德和帖木儿以及基德的霍罗尼莫等舞台形象。他于 1597 年中断演出，但当海军大臣供奉剧团于 1600 年迁到鸿运剧场时，他又重新登台。他最后退休时在 1604 年，但仍旧与自己的岳父菲利普·亨斯娄一起从事经营和管理。

内务大臣供奉剧团（后改为“国王”）剧团的成员所拥有的声誉更加久远，因为莎士比亚曾是他们当中的一员。该剧团的首席演员是理查德·波贝基（1567-1619），他创造的角色有：理查三世、哈姆雷特、李尔王、奥赛罗，被公认为当时最伟大的演员。该团的其他成员包括：威廉·肯普（？-1603），他以低俗喜剧和舞蹈表演著称；约翰·海明吉（1556-1630），剧团事务经理；罗伯特·阿明（1576-1659），他所扮演的福斯塔夫和亨利八世最为有名，他退休后，继续担任剧团经理；约瑟夫·泰勒（1585-1652），在波贝基死后继任他的位置，同时还分担剧团经理的工作；纳坦·菲尔德（1587-1620），许多人认为他的表演仅次于波贝基。其他的剧团成员有克里斯托夫·比斯顿（1580-1639），在斯图亚特时代成为最成功的戏班班头。

伊丽莎白时代戏剧的表演风格现在只能猜测一二。一些学者坚持认为，**两****倍的角色选派**（AB 角色制？double casting）、女性角色由男性扮演、剧本的非写实性、舞台背景的程式化、大量的保留剧目，都会使得注重细节的个性化人物塑造显得很困难，而有限的排练时间又会促使表演风格“形式化”。另有学者认为，当时的表演相对来说还是比较倾向于现实主义的，他们的依据是莎士比亚在《哈姆雷特》中“对演员的建议”；波贝基这类演员当时演出的资

料也使人确信，性格化表演已经存在；许多戏剧中都强调当代生活和风俗；严肃戏剧中对人物的心理开掘已经真实可信；演出中观众与演员距离非常近。根据当代资料判断，许多演员都是靠着演出中的真实的力量感染观众，但仅就这点还是很难断定当时的表演风格究竟怎样，因为所谓的“演出中的真实”其标准在各个时代都是不同的。最有把握加以肯定的就是，越是好的演员就越能够体现他那个时代关于杰出艺术的普遍观念。

公众剧场

到 1560 年，在剧场方面已经形成了两种完全固定的传统：室外剧场和室内剧场。宗教轮回剧、街头神秘剧、马上比武（tournaments）、道德剧，都在室外演出，依附于贵族的剧团在旅行期间也常在露天演出。哑剧、假面剧、插剧、学校剧以及特殊的娱乐活动通常都在室内举行；旅行演员通常在市政厅、戏剧公会大厅、庄园主的客厅、小客栈演出。所以，伊丽莎白时代的剧团在建造永久性的剧场时就有许多先例可以参照。在伦敦，这种永久性剧场有两类，一类没有屋顶，是为普通大众建造的剧场；另一类是小型的有屋顶的建筑，是为更加贵族化的观众准备的。习惯上把前一类剧场称为“公众剧场”，把后一类剧称为“私人剧场”。这两类剧场都是从 1575 年开始使用的。

从 1567 年到 1623 年，在伦敦附近共建了十三座露天式剧场，它们是：红狮剧场（The Red Lion, 1567-?）；剧场（The Theatre, 1567-1598）；纽因顿·巴特剧场（The Playhouse at Newington Butts, 1576-1594）；帷幕剧场（The Curtain, 1577-1627）；玫瑰剧场（The Rose, 1587-1606, 1592 年改建）；天鹅剧场（The Swan, 1595-1632）；**白教堂野猪头剧场（The Boar's Head, Whitechapel, 1598-1616）**；环球剧场（The Globe, 1599-1613）；鸿运剧场（The Fortune, 1600-1621）；红牛剧场（The Red Bull, 1605-1663, 1625 改建）；第二环球剧场（The Second Globe, 1614-?1644）；希望剧场（The Hope, 1614-1656）；第二鸿运剧场（The Second Fortune, 1623-1662）。

红狮剧场建在伦敦市区以东约一英里的地方。我们从 1983 年出版的历史文献中得知，为观众而建的座位称为“脚手架”（scaffolds），舞台高度为 5 英尺，40 英尺宽，30 英尺深。紧贴着舞台的是 30 英尺高的“角楼”

（turret）。但除了这些基本信息外，我们对建筑本身所知甚少。我们只能推测它的外形和尺寸；想象脚手架、舞台和角楼究竟是如何配置在一起的；它的设计使用年限大概是多长。但这座英格兰历史上第一个有记载的剧场是由詹姆斯·波贝基的姻亲约翰·布雷恩建造的，这个人似乎在 1572 年当过莱塞斯特剧团的班头。我们不知道红狮剧场下落怎样，但 1576 年在布雷恩的资助下，波贝基又建起了一座更加著名的剧院，名叫“剧场”（The Theatre）。

“剧场”坐落在 Shoreditch 地方公共娱乐区域的一块租来的土地上，正好处在城区的东北边界之外。这是一座大型的多角形建筑，楼座的观众席共有三层，加盖了屋顶，它围成了一个露天场地。在这个露天场地里，可以想见，有一个高出地面的舞台从一面墙那边延伸出来。露天场地的观众从三面围绕舞台而站，而楼座里的观众至少也是从三个方向（甚至四个方向）面向着舞台。

“剧场”一直被认为是随后出现的公众剧场的楷模，这主要是因为它的土地租借期到 1597 年结束，而詹姆斯·波贝基又在这一年去世，他儿子便把“剧场”拆除，把它的木料用到了环球剧场的建设中。我们不知道红狮剧场对“剧场”的设计影响有多大，也不知道如何将“剧场”和纽因顿·巴特剧场进行比较（威廉·英格兰认为它也建于 1576 年，地点在城区以南一英里处），也不知道就建在“剧场”旁边的帷幕剧场是否有所改进。但这些露天的公众剧场的设计灵感一般认为有两个源头：一个是旅馆庭院，一个是竞技表演场。

可以肯定，在永久性剧场出现之前和之后，都有相当数量的剧团在旅馆庭院里演出。在伦敦，至少有六处旅馆庭院被当作剧场使用，这六处旅馆包括：红牛旅店、贝尔旅店、贝尔塞维奇旅店和十字钥匙旅店等。对旅馆庭院剧场进行复原时常常忽略了这类空间大部分都是不规则形状这一点；在人们的想象中，庭院的一边有一个售货亭似的舞台，固定的室外走廊自然就成了高台式观众席，庭院也就被当作了观众们站着看戏的地方。永久性剧场于是就被认为是这种观演格局的定型。但现在学者们又对旅馆庭院究竟有多少拿来演戏提出了

疑问。在旅馆庭院里演戏，势必严重影响甚至中断旅馆的正常营业。《早期英国戏剧档案》（REED）研究课题已经发现，剧团在旅馆演出时，通常是在室内进行。已知的旅馆庭院剧场如**野猪头剧场**是在公众剧场出现很久以后才有的，而且他们在占据了建筑后，就再也没有把它当作旅馆经营。不管怎样，旅馆庭院还是有可能在永久性露天剧场的出现过程中起过前驱的作用。

表演斗牛或斗熊、击剑和摔跤比赛的圆形场地也被当作是露天剧场的原型之一。有些学者认为，只需在这种圆形场地设定一个可移动的有篷舞台，剧场就自然形成了。但早期的地图显示，这些斗牛场只不过比捕兽围栏稍大一些而已。直至许多剧场都出现后，这类的圆形表演场才有了多层的观众席；所以究竟是谁影响谁，并没有确凿的证据。



露天剧场还有一种可能的来源，不常被人提到，这就是泰伦斯作品中由编辑所加的插图。有些插图当中有圆形的、露天的建筑，其中的观众席还标明是“Theatrum”。波贝基从何处得到灵感将他的剧场命名为“The Theatre”，也许从这里就可以得到解释，因为这个词在当时并不常见。但遗憾的是，这一点同样无从证实。

关于舞台的来源，人们认为多种多样，既有中世纪上演神秘剧的四轮马车，也有宗教戏剧的固定舞台；既有流浪演员的有篷舞台，也有大学礼堂里的舞台。设立在舞台背后的后墙，有人认为与尼德兰使用的文艺社演出舞台有关，或认为与城市庆典上的拱形凯旋门有关，或认为与曾被当作演剧场所的庄园主客厅里的“帷帘”有关。但这些因素与伦敦的剧场建筑之间到底有什么联系，现在仍是个未知数。看来，对公众剧场可能产生过影响的事物虽然相当多，但要确认它们之间存在直接联系，则很困难。

从帷幕剧场建立，到玫瑰剧场开张，这之间是剧场建设的十年中断期。玫瑰剧场的建造者是戏剧企业家菲利普·亨斯娄，他详细记录了他的财政收支状况，这就成为研究这些剧场经营状况的主要资料。玫瑰剧场坐落在城市南部，就在河对岸，而且作为海军大臣供奉剧团的第一座剧场，它是当时最成功的剧

场之一。在 1988-1989 年间，考古学家发现了这个剧场的地基，而他们的发现又提供了一些最可靠的资料（见图 5.6）。玫瑰剧场原为十四边形的多边形建筑，外圆的直径约为 72 英尺。考古发现还证明，观众坐席有 11.5 英尺深，所以里边供三分之一的观众站着看戏的露天庭院，其对角线的长度不得少于 49 英尺。院子的地面向舞台倾斜，表面铺有煤渣和坚果果核。舞台向院子推进大约 16 英尺 5 英寸。（在与观众坐席相连部分，舞台的宽度是 36 英尺 9 英寸，台口逐渐变小，宽度是 26 英尺 10 英寸。）1592 年，剧场扩建，舞台向前伸进到 18 英尺 4 英寸，院子改成水平面。屋顶似乎是这次加上去的，三年之后，亨斯娄在屋顶上添加了一个飞翔装置。但考古发现当然也不可能提供关于建筑高度的资料，所以这方面的信息还得从别的渠道去慢慢搜集（见图 5.7）。

玫瑰剧场比大多数学者所想象的本时期公众剧场应有的规模要小。舞台前部逐渐变窄也令人颇为诧异，因为有别的证据表明，它更应该是长方形的。而最出人意料的是，舞台的规模相当地小，因为人们一直认为它应该能容纳当时最豪华壮观的演出阵容。现在看来，这个舞台与原先所知道的室内剧场的舞台的尺寸相当，比原来所设想的室外剧场的舞台实际上要浅得多。

天鹅剧场于 1585 年建于玫瑰剧场西侧。因为流传下来一张天鹅剧场草图（通称“维特草图”），所以这个剧场就显得特别重要，这是当代仅存的描绘露天剧场内部结构的图样（见图 5.8）。由于草图尺寸失真，我们很难确认剧场、庭院和舞台的尺寸。但草图给我们提供了“化妆间”正面的唯一记录，从图上看，化妆间有两扇门通向舞台后部，上边还有两个小窗（ ）画上的文字是在称赞天鹅剧院的装饰之美，但从绘画本身却很难看出华丽的迹象。但这幅画也使学者感到困惑，即图中所展示的似乎不足以证明是在表演当时的戏剧。根据阿尔弗莱德·哈贝吉的记录，这时期上演的剧目共有 1056 个，其中保存下来的有 500 个。它们有时也会提供舞台指示，以米德尔顿的《奇普塞德街的纯洁少女》（1611 至 1613 年上演于天鹅剧场）为例，其中就有“被发现的商店”、“一张床出现在舞台上，阿尔维特的妻子躺在上边”以及“音乐室中传出忧伤的歌声”等舞台指示。

一般认为，音乐室就在化妆室上方阳台中的一处，阳台的其余部分（即剧场中最贵的座位）是“主人的房间”。不过这又引出了另一个问题。有不少剧本要求把表演区放在窗户、阳台、城墙垛或其他高处，《罗密欧与朱丽叶》中的阳台一场就是最著名的例子。现在不清楚的是这些表演区在这种舞台空间是如何呈现的。当今许多历史家认为，这类场景并不经常出现，持续的时间也不长，人物也很少，所以演员只需利用一下音乐室就可以把戏演完。但几十年前的历史学家——J. C. 亚当斯就是其中最著名的代表——却提出了一个复杂得多的解决方案（见图 5.9）。

只需利用两扇门中的一扇就可以在天鹅剧场为米德尔顿的剧中伸出的床提供足够的空间。但似乎还是没有地方可以用作“被发现的”商店，而不少剧中都要用到发现空间。理查德·索森提出了一种可能，那就是在天鹅剧场化妆室的中间还有一道门；在维特作画的时候，这道门被从阳台垂下的幕帘遮住了。这道中间的门可以提供必要的发现空间，但躲藏在这里的角色必须快速出现在主舞台，以便让全场观众都能看清。这个解决方案与大陆的“泰伦斯舞台”

（见第 7 章）和西班牙的庭院剧场有相通之处。只要使用幕帘或垂饰等普通方法，就足以使这一解决方案令人信服，而中间的发发现空间也可以为舞台提供第三个出入口；我们知道，室内剧场的舞台上已经出现了这第三个出入口。

C·瓦尔特·霍基斯提出了另一种假设，即剧场里有一个“阁楼”，遇有需要就可以让它出现在化妆室的前面（见图 5.10）。这种方案的优点是，“阁楼”可以三面打开，让所有的观众都能看清。在有些剧本中也提到了阁楼，但不知其使用方法是否如此。第三种方案是由理查德·霍斯利提出来的，他认为发现空间是藏在上下场门的背后，这种方案的优点是允许有两个发现空间同时存在。这三种观点甚至更多的观点都有其合理性，但哪一个也没有完全的说服力。

当环球剧场在玫瑰剧场的对面开张时，亨斯娄和艾伦就开始在市区的北部为 Admiral 剧团建造鸿运剧场了。在最新的考古发现之前，鸿运剧场的建设合同是研究同时代剧场的主要资料。从这份合同当中，我们得知，鸿运剧场是木结构建筑，面积为 80 平方英尺。它有三层带屋顶的观众坐席，环绕着一个面

积为 55 平方英尺的开放式庭院。合同中规定的观众坐席的高度与我们在天鹅剧场图中所看见的相似：第一层的高度为 12 英尺，第二层 11 英尺，第三层 9 英尺。它还标明第一层观众坐席的深度是 12.5 英尺，与玫瑰剧场所看见的相当。在这些观众席中，有些地方还写上了“绅士屋”、“两便士屋”等字样（其他的文件中有的还标有“静站”空间等）。但这些空间的具体位置却不清楚。舞台宽度为 43 英尺，（每边与）观众坐席之间还留有 6 英尺的空隙，它一直伸进到面积为 55 平方英尺的庭院的中央。合同要求将舞台和化妆室建造“在框架中”（“within the frame”。最近有学者就其确切含义究竟是什么展开了争论）。一般认为，它指的是化妆室要占据舞台之后的观众坐席；这就要求舞台深度必须有 27.5 英尺，这是根据红狮剧场舞台（40 英尺宽，30 英尺深）和野猪头剧场舞台（40 英尺宽，23 英尺深）的比例推算出来的。但是所有这些舞台实际上都比红狮剧场所看到的舞台大。如果这些较大的舞台的面积都包含化妆室的空间的话，那么它们能用于表演的开放空间的深度就与玫瑰剧场的相当接近了。这个问题很重要，因为舞台深度对表演的关系及其密切，但现存的证据却无法让我们得到一个清晰的答案。鸿运剧场在 1621 年毁于一场火灾，但它随后就被重建了；但第二鸿运剧场似乎是圆形的，建筑材料也改为石材。

还有一份较短的合同，是 1614 年关于建造希望剧场的合同。这个剧场的设计要求是既要能演戏又要能逗弄动物。合同要求建设方仿照天鹅剧场的样式来建造剧场，但保护舞台的屋顶（此处称之为“天空”the heavens，但鸿运剧场的合同称之为“阴影”the shadow）不是由舞台的桩柱支撑的。为了斗熊的方便，舞台和化妆室都必须能移走，所以屋顶（the heavens）必须自有桩柱支撑。（事实上，化妆室能移走，就已经表明它不是与观众席连成一体的。）其他的资料也证明，屋顶的天棚还绘有黄道十二宫的符号和代表天空、太阳和月亮的图案。有的戏剧还提到了飞翔的特技以及雷声、警钟、炮声等声效，这也要求屋顶上的顶楼里要有相关的装置。但是希望剧场舞台的屋顶上能否安装此类装置，我们则不得而知。

历史学家对后台空间所倾注的关心较少，他们很少提到化妆间或服装、家具、道具和其他设备的存放空间。有的剧团拥有自己的附属建筑，可以派作这些用场。1613 年，当环球剧场被焚毁时，并没有关于剧场建筑之外的重要损失的报道；但当鸿运剧场于 1621 年被焚毁时，有报道说剧团也被毁了，因为烧掉的还有衣箱和剧本。但总体上看，对用来进行演出准备和维持演出的空间（即舞台以外的空间），我们的确知之甚少。

这些剧场均为对各该建筑物持有股份的“房东”（householder）所有。大部分股东都是企业家，如菲利普·亨斯娄，他是玫瑰剧场、鸿运剧场和希望剧场的股东；又如弗朗西斯·朗利，他是天鹅剧场和玫瑰剧场的股东。但其他股东都是演员，如詹姆斯·波贝基、爱德华·艾伦、理查德·波贝基和威廉·莎士比亚等人。股东支付剧场的维持费用，并将它出租给专业的演出团体、业余演员、击剑表演者、杂技演员和各种杂耍表演者。具体的安排各有不同，但一般来说，股东都收取观众坐席收入的一半。他们还可以向在剧场内出售饮食和其他物品的商贩收取费用。

第一环球剧场受到的关注最多，因为它与莎士比亚有关。莎士比亚拥有剧场投资的八分之一的股份，他的大部分剧作都是在此上演。现在的伦敦地图上还标有一小块通常是相互矛盾的环球剧场的外观图。但除此之外，学者们也没有发现更多地直接迹象。内务大臣供奉剧团（1603 年以后改称国王剧团）也在此演出，甚至当他们已经在第二黑僧剧院演出之后，还在这里当作夏季演出的地方（summer home）。1613 年，环球剧场毁于大火，但立刻就得到了重建，规模比原先还要大。据说，这座建筑在 1644 年被“推倒”；这种说法无从证实，但遗址在这个位置上一直保留到 1655 年。

1989 年，考古学家发现了它的一小部分地基（估计不足全部低级的百分之八），从中发现，环球剧场的第一层楼座的纵深与玫瑰剧场和鸿运剧场的基本相同，但我们能够有自信地说出的也就是这么一点点。约翰·奥莱尔对百分之八的遗址进行几何学分析之后认为，环球剧场是一个二十边形的建筑（外表看上去像是圆形），而且遗址还证实了他原先基于对 1644 年伦敦 Hollar 地图的

细节分析而得出的结论：环球剧场的外圆直径大约为 99 英尺，露天场地的直径大约为 74 英尺。另外有人根据遗址得出的结论是：环球剧场的结构是十八边形，外圆直径是 86 英尺，露天场地的直径是 61 英尺。奥莱尔的解释成为按原尺寸重建环球剧场的依据；这个剧场被命名为莎士比亚环球剧场，已于 1997 年在伦敦开放（见图 5.11）。

私人剧场

虽然历史学家通常把公众剧场当作英联邦成立之前最典型的剧场样式，但在 1558 年到 1642 年之间，室内剧场的演出数量还是大大超过室外剧场。这些室内演出大多数都是在庄园府第、市政厅、小旅馆甚至宫廷中进行，但我们的主要关注点是那些在“私人”剧场进行的演出。

“私人的”（private）一词直到 1600 年才与其实是向公众开放的剧场联系起来。最初是作为两个男童剧团的室内剧场的名称而使用的；当时他们刚刚开始伦敦演出，受到了来自海军大臣供奉剧团和内务大臣供奉剧团两个剧团的垄断地位的威胁。虽然使用这个词只是一种策略，但看上去还是有些可疑；当时的法律规定剧团必须要有保护人，其剧目和演出的剧场都必须有许可证，而私人演出则不在这个法律的管辖范围之内。但不管最初使用这个词的意图何在，现在这个词专门用来指称本时期有屋顶的剧场。这些剧场不同于公众剧场的地方在于它们规模较小（所容纳的观众只及公众剧场的四分之一），票价较高，为所有的观众提供座位，依靠烛光照明（窗外射进的阳光为辅助光）。

从 1575 到 1635 年，伦敦市内和周边地区的“私人”剧场共有九座，它们是：圣·保尔剧场（1575-1590, 1599-1608）；第一黑僧剧场，在老巴特利（Old Buttery, 1576-1584）；第二黑僧剧场，在上浮拉特霍尔（Upper Frater Hall, 1596-1655）；白僧剧场（? 1580-1596 和 1606-1629）；波特府剧场（1615-1616）；德鲁瑞巷的斗鸡场/凤凰剧院（The Cockpit/Phoenix in Drury Lane, 1616-1667）；萨利斯伯雷宫（Salisbury Court, 1629-1658 和 1660-1666）；宫廷斗鸡场（the Cockpit-in-Court, 1629-1666）；位于 Le

Fevre 骑术学院的法兰西剧场（1635-1636）。所有这些剧场（除波特府剧场之外，或许萨利斯伯雷宫也不在其内）都是建在既有的建筑内的。

关于 1575 年的圣·保尔剧场，我们只知它肯定是位于教会的房产内，否则就不会被允许在伦敦出现，此外就所知不多了。据猜测，它与大学礼堂里的演出相似，因为保尔男童剧团的代表作当中也有同一类型的剧目。这个剧场在 1590 年关闭，但 1599 年又重新开张；1606 年再次关闭，白僧剧场（建在城西）显然是为了取代它的位置而建。

第一和第二黑僧剧场也是在伦敦市区，但它们是在“自由地”（liberty），是由国王直接控制的地产，因而可以规避城市的制约。和白僧剧场一样，黑僧剧场也是 1536 年至 1540 年被国王没收的 376 项教会财产之一。虽然这些地产的大部分后来都转归私人所有，但直到 1608 年，国王依然保留着高于伦敦特别行政区之上的管辖权。第一黑僧剧场 1576 年开张。时任 Chapel 皇家唱诗班教师的理查德·法兰特租下了这项房产，他声称是给孩子们为女王演出进行排练提供场所，并未提及要作公开演出。法兰特隐瞒真实意图导致了一系列的法律诉讼，迫使剧场在 1584 年关门。但到此时，已有好几个男童剧团在此进行过演出。据估计，这个剧场应有 46.5 英尺长，26 英尺宽，能容纳 100 名观众。

第二黑僧剧场由詹姆斯·波贝基在 1596 年建成。它坐落在这栋建筑的二层的大厅内。（**楼层，这里是美国使用法还是英国使用法？**）但在它开张之前，“黑僧”的住户们弄到了一张禁令，不许将此地用作剧场。波贝基在 1597 年去世，他把黑僧剧场留给了儿子；但他儿子并没有使用它，而是租给了亨利·伊文思长达二十一年。伊文思将黑僧童伶剧团驻扎在此。从 1600 年到 1608 年，他们成了伦敦最受欢迎且最成功的剧团之一，严重地动摇了成人剧团的地位。

直到 1609 年之前，私人剧场都只为男童剧团所专用。由于男童剧团属于业余性质，他们的观众又是特权阶层，剧场所在地又是教堂或国王所控制的房

产，所以伦敦市政当局并不努力要关闭它们。但在 1609 年之后，孩子演出已不像过去那般流行，私人剧场也逐渐让给了成人剧团。1608 年，波贝基声称对黑僧剧场拥有所有权，于是，重要的变化便发生了。詹姆斯一世批准国王剧团在那里演出，不过突然降临的瘟疫使他们的演出推迟到 1609 年 12 月。市政官员不愿阻挠，虽然他们现在已有在特别行政区执法的权力。

由于第二黑僧剧场营业的时间长，又由于它与莎士比亚所在的剧团有着切的关系，所以它无疑是最重要的私人剧场，直至目前，对它的研究仍是最充分的。这个剧场长不超过 66 英尺，宽不超过 46 英尺。剧场内有两到三层楼座，若干私人包厢，以及一个有座位的正厅。估计它所容纳的观众数量在 500 人到 1000 人之间。舞台高于地面（估计比正厅地面高出 4 到 4.5 英尺）。舞台系开放式，既没有前伸式台裙，也没有大幕。从化妆间通向舞台有三扇门。据估计，舞台的面积为 30 英尺宽、23 英尺深或 46 英尺宽、18.5 英尺深，前一种说法目前得到的赞同意见要多一些。私人剧场的舞台很可能比公众剧场的舞台要小；尽管在某些细节问题上还有分歧，但大多数学者都一致认为两者在一切重要方面都是一样的，在一种剧场演出的剧目在另一种剧场照样可以演出。国王剧团从十月中旬到五月中旬在黑僧剧场演出，其他的五个月时间都在环球剧场演出。在黑僧剧场的演出收入是环球剧场的两倍。

国王剧团在财政上的成功促使其他剧团也都要求到私人剧场演出。1615 年，爱德华·艾伦和几个人共同投资，在第二黑僧剧场附近建造波特府剧场。但是“黑僧”不再是自由地，伦敦地方当局强迫将它关闭。从这时起，所有的私人剧场都建在时髦的西郊区（伦敦西区？）。1616 年，克里斯托弗·比斯顿在德鲁瑞巷翻建了斗鸡剧场，把它改建为私人剧场，并将女王安妮剧团从红牛剧场搬到那儿。但由于对失去红牛心存不满，艺徒们开始闹事，最终导致斗鸡剧场开张不久便匆匆关闭。后来经过重建，更名为凤凰剧场，并成功地成为女王安妮剧团、王子剧团、伊丽莎白剧团、女王亨利叶塔剧团和比斯顿童伶剧团的演出场地。许多年来，人们一直猜测，Inigo·琼斯的一组规划是为这个剧场而做的，但从 1989 年的琼斯建筑绘画展中，人们有充分的理由相信，这组规划是为威廉·达夫南于 1639 年开始的未能完成的工程而作的。但是，它们

看上去像是体现了当时的私人剧场的建筑标准。这个规划表明，即将建成的剧场其外径为 37 英尺宽 52 英尺长。舞台离地面 4 英尺，宽度为 23.5 英尺，纵深为 15 英尺。舞台后墙显示，在舞台层面有三扇门，中央是一扇大的上下场门，两旁是两个小的边门。在第二层，有一个中央通道，中央通道的两边为观众坐席。观众席包括两层楼座，形状为椭圆，坐席一直排到舞台后墙、表演区的两边。

萨利斯伯里宫廷剧场建于 1629 年，使用的剧团有国王狂欢剧团、查尔斯王子剧团和女王剧团。其内部于 1649 年为议会的一群人所毁，1660 年修复。它有 40 英尺宽，但除此之外我们就一无所知了。但在同一年，查尔斯一世下令由 Inigo · 琼斯翻建了怀特霍尔宫内的皇家斗鸡场，使它成为供职业剧团在宫内演出时使用的永久性剧场。大多数学者现在都一致认为，现存的一套方案（图 5.14 A.B）是由约翰·韦伯所制定的，准备在 1660-1662 年建修复这个建筑时采用。但也有人认为这是琼斯的原始方案。宫内的斗鸡场剧场的最大尺寸是 58 平方英尺；内部即圆形表演场地是八角形（每边约为 28 英尺），八条边中的三条边为舞台所占据。国王的包厢与舞台正面中央的门相对；其他的座位都在正厅；沿八角形另有两排楼座。舞台是半圆形，最大面积为 35 英尺宽，16 英尺深，舞台后部有两层，风格类似于奥林匹克剧场（Teatro Olimpico）的遗址。剧场的设计者为巴拉迪奥（Palladio），他是深受琼斯敬重的建筑师。在舞台平面，有五个入口；最大的位于舞台后部中央，为拱形，约 4 英尺宽。没有可以认定为“内舞台”的地方，但所有的地方都可以作为“发现空间”，只要那里有道具或相关的小物事能够伸出来。第二层只有一个中央门，可以作为表演区。这些图画中所描绘的私人剧场代表的是能够——或希望能够——将公众剧场上演的剧目照搬过来的剧场。因而，有的学者认为，这些绘画是那个时代留下来的有关舞台实际的最可靠的证据。如果此言不虚的话，那它就对以下的看法——伊丽莎白时代的剧场有很深的舞台，由内舞台，在舞台的阳台层（上层？）有大面积的表演区——提出了严峻的挑战。

位于 Le Fevre 骑术学院的法兰西剧场（1635-1636）建在一个游乐厅中，它只有 31 英尺宽，40 英尺长。它的重要性在于，它是为法国演员组成的剧团

而建的，地点在现在的杜丽巷皇家剧场。因为在 1636 年 5 月到 1637 年 10 月期间伦敦剧场因发生瘟疫而关闭，投资也就停止了。

布景 · 道具 · 特效 · 音乐

历史学家普遍认为，本时期的舞台后墙为所有的剧目都提供了背景，但是，舞台布景究竟是怎样的，却一直无法弄清楚。有关舞台布景的资料来源主要是剧本手稿、宫廷娱乐主事的账目以及亨斯娄的文书。

许多学者都对剧本对布景的要求作过分析，但由于出发点不同，研究结果也相互矛盾。一组人认为，剧作家主要依靠“口头布景”（spoken decor，即他们相信，地点只有在关系到剧情时才会提到，因为它们并不通过舞台布景表现出来）；另一组认为，观众总是希望对话中提到的东西能用一些景片具体展示出来。也许两种观点都不对。雷诺兹（Reynolds）对红牛剧场的舞台的研究结论是，各个剧团的做法相去甚远，他们考虑的是哪种手段更有效，而不是要遵循共同的理论。尽管如此，所有的学者都一致认为，即使要用到布景装置，那么它也更像是中世纪的景屋，而不像是意大利的透视景片。

T·J·金对 1599 年到 1643 年间上演的所有剧目进行了研究，结果表明，舞台上使用的道具有：桌、椅、凳；床；地毯、坐垫；窗帘、门帘、横梁；国王的御座；帐篷、天篷；祭台、讲坛；枷锁、断头台、绞刑架；停尸架、棺材、死尸、担架；栅栏、布条；双轮战车、道具战马；河岸、洞穴；大树、灌木、树枝、花。

十六世纪后期娱乐主事的账目中记载了宫中演出使用的一些物品。当职业剧团为女王演出时，娱乐机构要负责准备演出大厅并提供必要的布景。在账目中所开列的物品包括：岩石、崇山、城墙垛、树木、房屋等，这些都证明，舞台上使用的是中世纪式的景屋。此外还提到了窗帘、门帘、布等，但是这些东西可能都是用来装饰演出大厅的。这些都表明宫中演出的舞台布置肯定比公众演出更讲究、更豪华，但此外也看不出什么特殊的区别。

但从这些可接触到的资料中可以看出，伊丽莎白时代的布景是从中世纪的舞台程式转变而来的。主要表演区是空的，它的性质可以通过几种手段加以改变。莎士比亚戏剧中有百分之八十的场景都可以在空的舞台上表演，这就说明大部分情况下舞台被当作一个中性的空间。如果需要表示具体的地点，可以在人物对话中说明，也可以使用一些景片或道具，如树木、帐篷、坟墓、监狱的栅栏、床、御座等等。也许有些布景装置很笨重，在整个演出过程中它一直放在主舞台上，而不管它与情节有无关联。另一些沉重的道具则可以从上下场门中伸出来，或从某种类似于发现空间的地方伸出来。小一些的道具就可以在需要的时候再搬上舞台。雷诺兹认为，究竟一出戏使用多少道具，取决于两个因素，一是剧团的库存有多大，二是场景的连续性，因为剧团的做法更多地是根据条件，而不是遵照原则。好像观众和演员都不会太在意前后不一致的地方。

剧场保管和贮藏所有的景片，其中的大部分都可以在多部戏剧中通用。从亨斯娄的账单看，给画家和木匠的酬金并不固定，这似乎表明对增加库存并没有系统的要求，景片的增加是偶然的。布景库的保管有“舞台看守人”负责，他也负责保管布景、道具和各种声效设施。作为剧团雇员中地位最低下的人，舞台看守人还担当许多杂务，如看守门房、张贴海报以及各种临时工作。

对布景的重视在 1603 年之后随着宫廷演剧的影响的扩大而明显增加。1605 年左右，男童剧团开始**强调假面剧之类的要素（masque-like elements）**，成人剧团在进入私人剧场后也沿续了这个趋势。复杂景片的使用在这一时期日益频繁；飞翔效果、烟火、魔术、剑术的使用也明显增多；音乐、舞蹈、华丽的穿着以及古代神话人物的外形也越加普遍。但无论是公众剧场还是私人剧场，似乎都没有采用已经在假面剧中开始使用的透视布景。

从英国戏剧诞生起，音乐就一直在演出中占有重要的位置，在本时期，其地位愈加突出。从唱诗班发展而成的男童剧团在音乐方面十分著名，他们还在戏剧开始前贴演一个小时的音乐会；成人剧团在进入私人剧场后也沿袭了这种做法。大部分成人演员都必须有一副好歌喉，剧中每每会遇上要唱的场所。大

部分剧团似乎都有一个由大约六名乐手组成的乐队。此外还有号手和鼓手，他们在观众入场前招徕观众，在演出中为战争场面制造气氛。舞蹈也有着同样的经历，在早期，它主要是用来吸引普通观众，但随着贵族观众的增加，舞蹈也变得愈加复杂。在公众剧场，演出的最后都要跳一段快步的“吉格”舞，或其他展示舞蹈技巧和音乐才能的表演。

服装

由于布景和道具的使用都很节省，又由于演员始终是关注的焦点，所以服装就成了伊丽莎白时代的戏剧演出中最重要的视觉元素。现存的资料都提到了演员服装的花费和华丽程度，亨斯洛的私人文件还记录了好几项为购买服装而发生的借贷，如“一件带有金色滚带的编制厚实的白缎紧身马甲”的花费是七英镑，一件披风的花费是十九英镑。如果为女演员的服装所花的费用超过了整出戏的开支，这在亨斯洛也不是什么反常现象。所以，一个演员可能遭到的最严厉的惩罚莫过于穿着戏装走出剧场。英国演员衣着的昂贵常常受到外国游客的夸赞，但本国保守人士却对此啧有烦言。

1567 年至 1642 年间服装程式的主流与中世纪的服装效果没有太大的区别。大部分角色，无论他们所代表的是哪个历史时期的人物，都穿着伊丽莎白时代的时装。与日常服装不同之处可能只有以下五个方面：（1）“老式的”或过时的服装，用来表示已不再流行，但偶尔也表示过去的时代；（2）“古代的”，由白布和护胫构成，加在当代服装之外，为古代某些角色所用；（3）魔鬼、巫师、精灵、神仙和寓言人物所穿的纯属想象出来的服装；（4）传统服装，只有一些特定的人物穿着，如罗宾汉、亨利五世、帖木儿、福斯塔夫、理查三世等人物；（5）不同国家和民族的服装，用来装扮土耳其人、印度人、犹太人和西班牙人。虽说这些服装有的是从过去的时代借鉴的样式，但并不一定合乎历史真实。但也有个别例外，甚至“历史剧”所穿的也是伊丽莎白时代的服装。

剧团的服装主要靠购买。有时贵族也给他们服装，而仆人也愿意把他们主人的衣箱卖给演员。有时在贵族府第演出，主人也会把自己的衣服拿来充当戏装，演出结束后也就随手相赠。偶尔，王公贵族也会向剧团许诺将他们的衣箱装满。也有可能是租借服装，可以向 Revels Office 租借，也可以向剧场企业家租借。一旦服装到手，演员就会一直穿下去。因为演员对服装的依赖性很强，如何得到并保有一个足够用的衣箱就显得很重要。本时期的某些文献中提到了 tireman 和 tirewoman（衣箱保管人员），其中一些人显然学过缝纫；不过这些人在剧团具体干什么，几乎无人提及。

观众

1567 年到 1642 年，是英格兰社会、经济、知识、宗教和政治发生巨大变革的时期。伦敦是唯一一座能够容纳一个专业演出团体连续几天进行演出的大都市，在这个时期，它的人口有了显著的增加——从十万人增加到四十万人。学者们推断，在整个伦敦地区，只有百分之十到百分之二十的人可以经常光顾剧院，所以竞相吸引观众就显得很紧迫，此外，剧团还必须不断适应迅速变化的时代。

当时在演出广告方面已经有了多种手段。早在 1563 年，伦敦就出现了广告牌，到十七世纪又出现了传单，偶尔还会采用鼓乐游行来宣传戏剧，但这种方式在伦敦以外的地区往往受到限制。在有演出的日子里，伦敦剧场的屋顶上会竖起旗帜，在演出进行过程中，从舞台上也会传来招徕观众的通告。

我们不知道六个（或几个）伦敦旅馆在当做剧场使用时的观众容量。在室内剧场中，第一黑僧剧场可能有 100 个座位，第二黑僧剧场可能有 1000 个。规模更大的公众剧场的接待能力可能达到三千人。有几部专门著作已经对观众的构成进行了研究，作者们一致认为，穷人是付不起私人剧场的入场费的。但他们在公众剧场的观众构成方面意见不一，有人认为占主要多数的是工人阶级观众，别的人则认为占多数的还是中上层阶级，甚至在大众化的娱乐场所也是如此。或许以下的说法比较合乎真实情况：不同的公众剧场吸引不同类型的观

众。例如红牛剧场的观众就以举止粗鲁而著称，而鸿运剧场的观众就显得彬彬有礼。这时期的观众在剧场中的表现可能更类似于我们在体育赛事中的表现，而不像是我们在剧场中的行为。

在伊丽莎白统治时期，每天都有可能看到戏剧演出，除了大斋节或这样的时期——这种时期几乎每年都发生——当每星期被瘟疫夺走的生命多达五十人时（1582-1583 年，瘟疫使得剧场关闭长达十八个月，1593 年关闭时一个月，1603-1604 年十三个月，1636-1637 年十七个月）。1574 年，每天的上演剧目须由王室批准，但伦敦市禁止在星期天演戏，詹姆斯一世也规定星期天演戏非法（但这项法律似乎从未得到认真执行）。在最好的时候，一个剧团每年的演出场次可以达到 214 场，但通常都远远低于这个数字。

参观公共剧场也包括去往市区以外的娱乐区。剧场中，多达三分之一的观众都是在池座里站着看戏，舞台三面朝向观众。如果多花一芬尼，就可以在走廊得到一个座位；多花三芬尼可以在包厢里得到一个有靠垫的座位；交六芬尼就可以在爵士包厢里得到一个座位。如果上演新戏，票价将翻倍。妇女进剧场不受限制，但站在池座中看戏，对一个女人的名声显然是有损害的。

斯图亚特宫廷假面剧

除了为付费的观众进行公开演出之外，其他的许多演出都在宫廷和贵族的宅邸举行，这样的演出只对受到邀请的观众开放。宫廷的戏剧演出大多数都由专业剧团进行，他们虽然也使用娱乐主事的布景库里的布景和服装，但与在公开演出时的程式几乎没有什么区别。与此同时，宫廷假面剧将意大利的布景观念引入英国，并且开始了向着前拱式舞台发展的趋势，这种剧场终于在 1660 年以后占据了上风。

虽然假面剧（这个词首次出现在 1512 年）在亨利三世时代就已经开始在宫中流行，但经常演出却是在伊丽莎白统治时代，她对他人用大型娱乐活动颂扬自己的做法颇为满意。詹姆斯一世登基后，假面具再度流行，出现了蔚为壮

观的景象。在他统治时期，平均每年都要上演一次假面剧；在查尔斯一世时代，每年演出增加到两次，一般是在“第十二夜”举行一次，在大斋首日的前一日即肥美的星期二再举办一次。卡洛琳王朝的假面剧通常都是成对举行，一个由国王和大臣们表演，另一个由王后和宫中的贵妇人表演。此外，四所律师学院也举行假面剧表演，通常都是招待王室家族或重要访客，或是庆祝某个特殊的场合。

在《宫廷中的壮观景象》（*Splendor at Court*）一书中，罗伊·斯特朗使用了“权力的戏剧”和“演出的政治”之类的词汇来描述十六世纪之十七世纪欧洲各国宫廷中的假面具和其他类似的表演形式。这些表演中所采用的许多手法，都是要力图保证权力集中在统治者手中，他们被描绘成君权神授、君权天授的正义化身。所以，一幅明君统治的理想图景就被置于假面剧的中心地位；而假面剧的核心情节也就是在统治者的治理下，社会实现了由乱到治。

和其他地方一样，在英国，假面剧演出的花费极其昂贵，却被视为合理的开支，认为它是表现国王的宽宏和仁政的极好机会。在1618年，詹姆斯一世为了一场演出就花费了4000英镑，远远超过他在位期间向在宫中演出的职业剧团支付的全部费用。但最昂贵的假面剧还是1674年由四所律师学院联合演出的表达他们对王室的忠诚的《和平的胜利》；此前，林肯学院的威廉·普林在《假面剧》一书中非难假面剧，对国王和王后进行了间接的抨击。《和平的胜利》一剧的作者是詹姆斯·谢利，布景设计是Inigo·琼斯，这次演出耗资21000英镑。巴斯特罗德·怀特洛克参加了这次演出，他完整地保留了这次演出的账目，甚至许多重要细节还可以复原。

考虑到名望和金钱上的双重回报，许多著名的剧作家——包括马斯顿、查普曼、鲍蒙、米德尔顿、丹尼埃尔、弥尔顿、戴夫南特——都写过假面剧也就不足为奇。但是在斯图亚特的宫廷中上演的假面剧大多是本·琼生的作品，舞台设计是Inigo·琼斯。但后来由于琼生对布景在演出中占据主导地位不满，遂于1631年与琼斯公开决裂；他的位置此后便由其他的剧作家取代了。

音乐在假面剧中占有重要的位置，遗憾的是，假面剧音乐的曲谱一个也没有完整地保留下来，我们今天只能看到 50 首歌曲和大约 250 段舞曲，但它们都没有标明为哪部作品所用。

假面剧与意大利幕间剧（intermezzo）相同，它们无非是借寓言或神话当中的人物和故事象征现实当中的人和事，对当今的君王和贵族歌功颂德而已。故事的象征意义主要通过视觉手段加以表现：如布景、服装、道具、面具、舞蹈等等，叙述和对话（白或唱）主要是为了解释单凭视觉手段无法传达的内容。

严肃的说话和歌唱的角色由专业歌手承担，戏剧性和滑稽的角色由职业演员扮演，但假面剧的重点是舞蹈，它是由廷臣们表演的。这种演出上的分工反映了当时对演员的普遍态度：廷臣一句台词也不说，是因为他们希望保持业余的（也就是理想的）状态。

包含在假面剧的寓言性情节中的通常是三个“盛大的假面舞”：进场舞、主舞、“退场”舞。在主舞中，演员通常要走下大厅，与选定的观众一同跳舞。社会上流行的许多舞蹈都被融进表演中，但宫廷舞师也发明了精致的象征性队形。假面后的舞蹈者都是同一种性别，只有在同时出现两部假面剧的情况下，才会出现男女同台表演的现象。这时，男女分组表演，人数完全对等。舞蹈在观众大厅进行的时候，每个舞蹈者身边都跟着一个“擎火把的人”（也就是举着枝形大烛台的人）。擎火把的人通常是青年贵族或儿童，他们自己也同时跳着一种专门的舞蹈。1608 年，琼生发明了一种“反假面剧”，目的是为主干故事提供一个对立面。反假面剧情节幽默，人物滑稽。这样一来，假面剧中就存在着从丑到美、从混乱到有序的各种形态及其令人惊异的变幻，这为舞台设计师展示自己的艺术才华提供了大量的机会。

假面剧中的人物都是寓言或神话形象。女角通常是女神、仙女、王后和名为“魅力”、“优美”的人物，男性角色往往是神、古代英雄、天上的黄道十二宫、“和平、爱情与正义的儿子”和代表各个不同国家的人物。擎火把的人

可以扮演火的精灵、印第安人、水族和“古代”布立吞人。反假面剧中也包含色鬼、酒鬼、吉普赛人、水手、乞丐、傻子和动物等形象。

斯图亚特假面剧的表演场地大多是在怀特霍尔宫的宴会厅。大部分假面剧的场地安排都一样。大厅的两边都是坐席，一直排到大厅的背后。皇家讲台位于观众席的背后，提供了最好的观看角度，适合于作舞台，况且它离跳舞者也有一段距离。大厅与舞台之间有台阶。

舞台的大小各不相同，但平均尺寸约在 40 英尺宽 27 英尺深。舞台高出地面约 6 英尺，舞台平面稍有倾斜，越往后越高。因为大部分行动和舞蹈都在舞台前部或大厅进行，所以舞台后部主要用来安置布景和效果。

大部分假面剧的布景、服装和特效都是由 Inigo·琼斯（1573-1652）设计的，他是第一位重要的布景设计家。琼斯出生于伦敦，约在 1600 年赴意大利学习，1604 年左右回国，回国之前曾在丹麦王宫服务过一段时间。他为詹姆斯一世设计第一个假面剧是在 1605 年。他可能在 1607-1608 年间再度前往意大利，1613-1615（这次是肯定的）又去了一趟意大利。1615 年，他被任命为皇家事物考察官（Surveyor of His Majesty's Works），直到 1643 年才离开这个职位。

琼斯对意大利美术的发展态势了然于心。在佛罗伦萨宫中，他显然研究过 Giulio Parigi 的作品，因为他 1630 年以后的设计几乎全都是帕里奇

（Parigi）的幕间剧的直接翻版。现存的他关于帕拉迪奥（Palladio）的建筑的论文中，还有将帕拉迪奥的建筑理念与 Serlio、Scamozzi、Vignola 以及其他人的思想进行比较的段落。在宫廷建筑和设计方面，琼斯是当时最具影响力的英国艺术家。逝世之前，他把手稿留给了自己的学生和助手约翰·韦伯，后者在王政复辟时期又成了领袖群伦的建筑和布景设计家。因为琼斯最后设计的假面剧中包含有威廉·戴夫南特（王政复辟时期的主要剧场经营者之一）的几部剧作，又因为韦伯在 1656 年之后与戴夫南特在工作上有着密切的合作，因

而琼斯也就对复辟时期的舞台设计有着重要的影响。在将意大利的艺术观念植入英国方面，琼斯贡献至巨，没有任何人能超过他。

在琼斯的早期设计中，创新的思想还没有完全体现出来；直到 1640 年以后，他的一些最重要的设计才开始出现，所以，以 1640 年为分界线，有利于我们对他在技术上的创新进行检验。只要将他的设计与他进入斯图亚特王朝开始工作之前的那些假面剧的设计相比，就可以认识到他所作的贡献属于何种性质。以前，假面剧的舞台设计采用的是“分散的布景”（dispersed decor），也就是说，类似于景屋的装置散置于大厅各处。当琼斯在 1605 年将琼生的《黑色假面剧》的舞台置于大厅的一端，并将所有的布景都放在这个舞台上的时候，他便开创了一个新时代。除此之外，他还放弃了景屋，采用了由成角度放置的侧景和后景所形成的透视布景。当演出开始时，随着前幕布骤然落下，逼真的布景突然出现在人们眼前，引起的惊奇可想而知。

从 1605 年到 1610 年，琼斯又进行了其他的革新。1606 年，在设计《许门假面剧》时，琼斯利用柱式布景设计了一个地球，柱子的上下两个轴都被隐藏起来；地球一转，就可以看到有八个舞蹈演员坐在“多种金属矿山”里。在同一个制作中，琼斯又用一个可以从上到下移动的机械装置把八个舞蹈演员吊上云端。在 1608 年为《丘比特身后的哭声和呐喊》所做的设计中，他首次使用了前拱式舞台；此外，他还将布景从中间分开，露出藏在它后边的另外一个布景。在 1610 年的《奥伯龙的假面剧》中，拉动嵌在凹槽里的两组活动遮板，就可以展示三个连续性的布景。1610 年以后，琼斯主要是重复过去的已经相当完备的手法。

但到 1630 年代，他又开始了进一步的试验。也许是由于帕里奇的影响，琼斯对飞行装置的使用显著增加。但最重要的变化是，他把成角度放置的侧景改成了无角度放置的侧景。这项创新可能在 1634 年就已经使用过，但在 1635 年为戴夫南特的《爱的神殿》进行舞台设计时，则肯定已经使用了。琼斯的创新试验在 1640 年达到了高峰，在为戴夫南特的《*Salmacida Spolia*》这部英联邦成立之前的最后一部假面剧进行设计时，他在凹槽里安装了四组无角度侧

景和若干个后置式活动遮板（back shutters），这样，就使得布景更换速度加快。所以，到 1640 年，琼斯已经把意大利舞台的所有特色全都引进了英国。当英国戏剧在 1660 年重新开放时，琼斯的舞台设计已经全面取代了前联邦时代公众剧场的舞台技术。

除了为假面剧进行舞台设计外，琼斯还登台表演。1626 年之后，他还为廷臣们演出的大约十二个剧目设计过布景。后来，其中的几部戏还在宫廷斗鸡场上演过；斯特龙和奥盖尔还出版过琼斯的舞台设计图，其中的剧场都是拱形台口和意大利风格的布景，他们认为这些可能就是为上述剧目中的一部或几部的舞台效果图。但奥莱尔认为这些设计是为德鲁瑞巷的斗鸡场/凤凰剧场而作。

与假面剧不同的是，宫中上演的戏剧都是由业余演员——包括王后和其他妇人——扮演说话的角色。由妇女扮演说话的角色在当时并不是太特殊的现象；当威廉·普林在他厚达 1000 页的《假面剧》（1633）一书中对日益加剧的天主教影响进行抨击时，在索引里就列举了“女演员，臭名昭著的妓女”，他为此不仅被罚款 5000 英镑，法律教授的职位被革除，学位被取消，而且受到了割去双耳和终身监禁的刑罚。

这些制作和宫廷假面剧的铺张浪费在某种程度上也是导致查尔斯一世时代戏剧急剧衰落的诸多原因之一。查尔斯一世与乃父一样，经常同议会发生争执，因为他要成为一个绝对统治者。从 1629 年到 1640 年，他竟然没有召集过一次议会。当财政上的困难迫使他召集议会时，议会拒绝批准任何新的税收项目，除非国王同意对自己的权力进行限制。但查尔斯拒绝了议会的要求，于是在 1642 年爆发了内战。最终查尔斯战败并在 1649 年被斩首。

战争也引燃了宗教对戏剧的反对烈火。由于戏剧与王室的家族成员关系过于密切，所以找来了强烈的反感。1642 年 9 月，议会以国内骚乱状态为由，要求剧场关闭五年。当五年期满时，清教徒已经占据了政府的位置，他们宣称要永远关闭剧场。这样就终止了戏剧史上最辉煌、戏剧产量最丰富的时代。

史料概述

最能展示一个时期的历史特征的方法是重建它的剧场。当然，这种重建既可以是勾勒草图，也可以是制作按比例缩放的模型。这类研究方法要求在尺寸、形状和建筑的主要特征方面均有结论性的意见。同时它还能显示那些我们仍不知道的内容；因为要将已有的研究成果转化为具体的视觉细节，我们很快就会发现，有关整体外观、装饰细节、大小尺寸乃至机械设备和工作面等方面的许多信息还仅仅是推测。还有，如果我们不把戏剧的上演空间描绘出来，就很难理解某一特定时代的戏剧究竟是如何搬演的。因此，从许多方面看，重建剧场的愿望都可以反映出困扰历史学家的难题：如何从过去时代余留的残片中创造出一个能够稳固树立的整体来。

由于对莎士比亚时代的剧作及其首演情况怀有浓厚的兴趣，历史学家对重建 1567-1642 年这个时代的剧场热情极高。从图 5.7、5.9 和 5.11 当中就可以看出这种努力。1997 年，一座仿照第一环球剧场的建筑在伦敦泰晤士河南岸的原址不远处落成（图 5.11）。这是一座 20 边形的圆形建筑，边长为 100 英尺，庭院的直径为 73 英尺 9 英寸。舞台宽度为 44 英尺，纵深为 24 英尺 9 英寸，台柱间距为 27 英尺 6 英寸。根据图 5.13A 和 5.13B 这两张草图而设计的私人剧场也计划在同一地点兴建。许多 1642 年以前的英国剧场的形状也可以从图 5.6、5.8、5.13 和 5.14 等文物和遗址中反映出来。此外，幸运剧场（1600）和希望剧场（1614）的简短的建筑合同也保留至今。以下是幸运剧场的建筑合同中有关舞台的描述：

在上述结构中，还包括一个舞台和一个化装间，舞台之上须有屋顶，舞台建于屋顶之下，上述结构当中还须有**楼梯（间）**，正如所想象的那样，是拉出的一小块地方，这个舞台的长度应该达到法定标准的四十三英尺，而其宽度则应到达上述剧院的庭院的中间。

以下是希望剧场的合同片断，其中描述了该建筑物的多种用途的性质：

[建设者应该]修建另外一处娱乐场所或曰戏院，能够便于开展所有的活动，既适合于演员演戏，也适合于斗熊或斗牛等娱乐节目，还应该建一个化装间和一个舞台，它们能够很方便地移走或挪开，还应该修建若干支架，支架须足以支撑和移动上述舞台……[他]还应该为上述舞台建几个屋顶，但这些屋顶不能由支撑或固定舞台的支架所承载。

莎士比亚被认为是世界上最伟大的戏剧家之一，但我们对他的生平及写作时的状况却几乎毫无了解。与他同时代的剧作家本·琼生给我们提供了一点作为作家和普通人的莎士比亚的信息：

我记得，演员常常以尊敬的口吻提到莎士比亚，说他在写作时，什么笔都可以用，他从不涂抹一行……他是……高贵的人，具有开朗和自由的天性；具有卓越的想象力，勇敢的见解，精确的表现力，他的流畅的笔触在那里奔涌，有时甚至必要的停顿也不曾有……许多时候他都沉浸于令人忍俊不禁的事情中……但他的优点远远超出了他的缺点。这就是他值得受人称赞而不是被人原谅的地方。

Ben Jonson, *Timber; or Discoveries Made Upon Men and Matter* (1620-1635?)

由于意见严重不一，伊丽莎白时代就戏剧而颁布的法令、布告和其他文书以及引起的争论层出不穷。这些公开的文献都是我们了解这个时期戏剧的重要的信息来源。许多文献都被编入了以下两种资料集中，因而很容易找到，一种是 E. K. 钱伯斯 (E. K. Chambers) 所编《伊丽莎白时代的舞台》 (*The Elizabethan Stage*) 四卷本，1923 年伦敦出版，一种是格林·维克汉姆 (Glynne Wickham) 所编《早期英国舞台，1300-1600》 (*Early English Stages*) 两卷本，1959 年和 1972 年纽约出版。

1559 年 5 月 16 日，伊丽莎白颁布了一项法令，有效地制止了戏剧中出现的宗教题材和政治题材。其中规定：

女王陛下同时告诫每一位[官员]……他们允许[无间断地]上演宗教题材或涉及国家政治统治题材戏剧的话，将受到查处和追究……

外国访客常常也能提供有关戏剧的重要信息，特别是当他们发现所看到的内容与自己国内的戏剧演出有明显不同的时候。1599 年访问伦敦的瑞士人托马斯·普拉特的描写就对我们特别有帮助：

这样，在每天的下午两点，伦敦的不同地方就会有两台、有时甚至是三台戏剧演出……舞台都在一个高出的平台上，在这样的剧场里看戏，每个人都可以看得很清楚。但也有与此不同的楼座和位置，那里的座位更好，更舒适，所以也更贵。比如说，一个人在下面站着看戏只需付一便士，如果他想坐，就可以进另一个门，再加一便士，如果他想坐在最舒适的座位上，即有座垫的椅子上，他又可以再加一便士，进另一个门。演出过程中不停有人在观众周围兜售饮食……演员的衣着鲜亮，价格昂贵；因为这是英国的普遍做法，即当显赫的贵族或爵爷在将死的时候，便把他们最好的衣服几乎全部留给伺候他们的仆人，但因为这种衣服日后穿出去不吉利，所以仆人便以很低的价格转手卖给演员……

Thomas Platter, *Travels to England*
(1599) .

Salmacida Spolia (1640 年 1 月上演于怀特霍尔宫) 是最后一部斯图亚特假面剧，最能代表假面剧的典型特征。主题是世俗的，正如作者威廉·达夫南在下面的摘录中所说：

伴随着这恶毒的精灵的祈祷，从雷暴声中传来了刺耳的、充满恶意的狂吼，……它嫉妒这一方[英格兰]享受已久的幸福与和平，并企图破坏它。这些妖术是由那些戴着反派假面的精灵所施行：他们乍看上去似乎令人害怕，但终究被一股神秘的力量[智慧]所制止。……这个神秘的智慧以国王的形象出现，并有一群贵族紧随其后，他们叫做“爱民”（Philogenes），他们的外表是由

合唱队事先准备好的……然后，王后——女主角的形象出现，她身旁是一群武装的贵妇，她们被智慧女神雅典娜从天上派往人间，这是对国王的深谋远虑的回报，她们的到来终于使充满威胁的风暴渐渐减弱，最后归复平静。

最后的场面就是图 5.18 中所描绘的。达夫南这样写道：

……场景转为由几个具有代表性的建筑物所组成的宏伟的建筑群：最远处是一座飞架在大江之上的桥梁，桥面上可见熙来攘往的人群、马车、骏马等等：桥的那边即河的对岸是美丽的高楼，它……象是一个大城市的郊区。在布景的远处，从天空的最高处降下一片祥云，云中有身着盛装、代表着行星的八个人；这片祥云和在响彻全场的音乐中出现的另外两片瑞彩一道，盖满了舞台背景的上半部；在其余的布景上，一道天门立刻打开，露出各路神仙，它连同布景下半部的合唱队占满了整个布景，天上人间同现出一派和谐欢乐的美好景象。

The Dramatic Works of Sir William D'Avenant, 2 (London, 1872)

图 5.1 1620 年左右出版的马娄《浮士德博士》剧本中的插图。

图 5.2 伦敦 Tabard 旅馆的庭院。该旅馆在十九世纪被拆毁，这张画是拆毁前夕绘制的。估计这个庭院自伊丽莎白一世时代后一直不曾改变过。虽然 Tabard 旅馆不是用来作为戏剧演出的，但从它的格局中仍可以看出，它是可以当作伊丽莎白时代的剧场使用的。选自 Thornbury, *Old and New London*。

图 5.3 文艺复兴时代人们想象中的罗马剧场。注意多面体、观众坐席和“*Theatrum*”标记。这个插图选自 1493 年 Lyon 出版的泰伦斯剧作；它可能启发了波贝基对“剧场”（the Theatre）的命名。选自 Bapst, *Essai sur l'Histoire du Théâtre* (1893)。

图 5.4 阿加斯的伦敦地图的一部分（草图的绘制时间在 1569 年至 1590 年之间，但直至 1631 年才付梓）。注意，斗牛场和斗兽场看上去更接近于畜栏，而不像是有三排观众坐席的建筑。

图 5.5 标有伦敦剧场位置的地图。选自 Andrew Gurr, *The Shakespearean Stage, 1574-1642* (1970)。红狮剧场的位置是后加的。Cambridge University Press 提供。

图 5.6 1989 年的考古发掘所发现的第一玫瑰剧场的地基示意图。第一幅展示的是 1587 年建成时的状况，第二幅展示的是 1592 年改建后的状况。Museum London 提供。

图 5.7 由 C. Walter Hodges 绘制的 1594 年在玫瑰剧场的戏剧演出情形。Hodges 先生提供。

图 5.8 1596 年天鹅剧场的内景。原画作者是来自荷兰的一名游客，约翰内斯·德·维特。原作现已不存。这是由 Arend van Buchell 绘制的复制品。这张图还配有一段文字说明，其中写道：“在所有剧场中，……规模最大、建筑最宏伟的是……天鹅剧场；因为它能容纳……三千人……[它是]一座木制建筑，立柱上绘有十分逼真的大理石花纹，甚至最仔细的人也会被骗过……它的形状类似于罗马剧场……”注意，图中没有中间的空旷空间，也没有出现高于舞台之上的坐席中的人。选自 Bapst, *Essai sur l'Histoire du Théâtre* (1893)。

图 5.9 J. C. Adams 的环球剧场复原图。注意第一层和第二层的内舞台以及第三层的“乐师阳台”。Folger Library 和 Adams 先生提供。

图 5.10 C. W. Hodges 绘制的伊丽莎白舞台复原图，它后边出现了一个亭子。选自 Hodges, *The Globe Restored*。Hodges 先生提供

图 5.11 伦敦莎士比亚环球剧场。这个仿照伊丽莎白时代公共剧场而建的高度装饰化的剧场于 1997 年开放，旋于 1999 年作过调整。

图 5.12 1597 年的第二黑僧剧场复原图。注意两层带有幕布的内舞台和坐在舞台表演区两侧的观众。J. H. Farrar 绘制。The Architect of the Greater London Council 提供。

图 5.13A 某剧场的外形设计和楼层示意图。这个剧场可能是 Drury 胡同的凤凰/Cockpit 剧场，但现在认为应该是 Inigo·琼斯在 1639 年为威廉·达夫南的一项未完成的工程而作的设计。牛津 Worcester College 提供。

图 5.13B 同一剧场的观众席和舞台的剖面图。牛津 Worcester College 提供。

图 5.14A 由 Inigo · 琼斯于 1629-1631 年间设计的宫中的 Cockpit 剧场的楼层示意图。国王的座椅面对着舞台。约翰 · 韦伯 1660-1661 年绘制。牛津 Worcester Colleg 提供。

图 5.14B 宫中的 Cockpit 剧场的正面和舞台示意图。这是一个由现成的建筑改建而成的剧场，供公众剧团在宫廷演出时使用。约翰 · 韦伯绘制。牛津 Worcester Colleg 提供。

图 5.15 1595 年左右绘制的草图，描绘的是莎士比亚《泰特斯 · 安德罗尼克斯》中的一个场景。有的学者认为这是一幅十九世纪的赝品。Marquess of Bath 提供。

图 5.16 Hertford 伯爵 1591 年在 Hampshire 的 Elvetham 奉献给伊丽莎白女王的节目。这是为期四天的娱乐中的第二天的娱乐项目。为了表演海上彩船，特地挖掘了一个新月形湖面。伊丽莎白女王的座椅位于上方左边。选自约翰 · 尼古拉的 *The Progressses and Public Processions of Queen Elizabeth, 2* (1788)。

图 5.17 琼斯于 1635 年为 *The Temple of Love* 中的火的精灵设计的服装。本书的复制得到了 Trustees of the Chatsworth Settlement 的许可。

图 5.18 琼斯于 1640 年为 *Salmacida Spolia* 的第五幕所设计的场景。注意“金色”。Devonshire Collection, Chatsworth. Trustees of the Chatsworth Settlement 提供。

图 5.19 琼斯为 *Salmacida Spolia* 所作的楼层示意图。注意使用了巢式侧幕和后台百叶窗，这些都可以在凹槽的滑动过程中发生变化。这可能是英格兰的第一个可以完全发生变化的布景。Trustees of the British Museum 提供。

图 5.20 *Salmacida Spolia* 中的部分示意图。Trustees of the British Museum 提供。

图 5.21 1548-1700 年间持续存在的欧洲主要剧场

1500	1565	1580	1595	1610	1625	1640	1655	1670	1685
1700									
(法国)									
1548					勃尔艮尼旅馆				
(至 1783)									

1634 Marais 1673

1641 Palais Royale (至 1763)

1645 Petit Bourbon1660

1660Salle des Machines (至 1782)

1670 Guenegaud

1689

法兰西喜剧

院 (至 1770) (英国)

1567 红狮剧场 ?

1576 剧场 1598

1576 1584 第一黑僧剧场

1577 帷幕剧场 1627

1587 玫瑰剧场 1606

1595 天鹅剧场 1632

1596 第二黑僧剧场 1655

1599 环球剧场 1644

1600 幸运剧场 1662

1605 红牛剧场 1663

1613 希望剧场 1656

1616 Cockpit or Phoenix 1667

1629 1642 宫中 Cockpit

1629 索尔斯伯里宫中剧场 1666

1661 林肯旅馆 (至 1714) 1671 多塞花园 (至 1709)

Drury 胡同 1674 至现在

(西班牙)

1579 Corral de la Cruz

(至 1856)

1583 Corral de la Príncipe

(至 1849)

	1628	Corral de Comedies,	
Almagro (至现在)			
	1640	Coliseo	
(至约 1812)			
	(意大利)		
1584	奥林匹克剧场	(至现在)	1588
Sabbionetta	(至现在)		
1637	San Cassiano		

厦门大学图书馆